

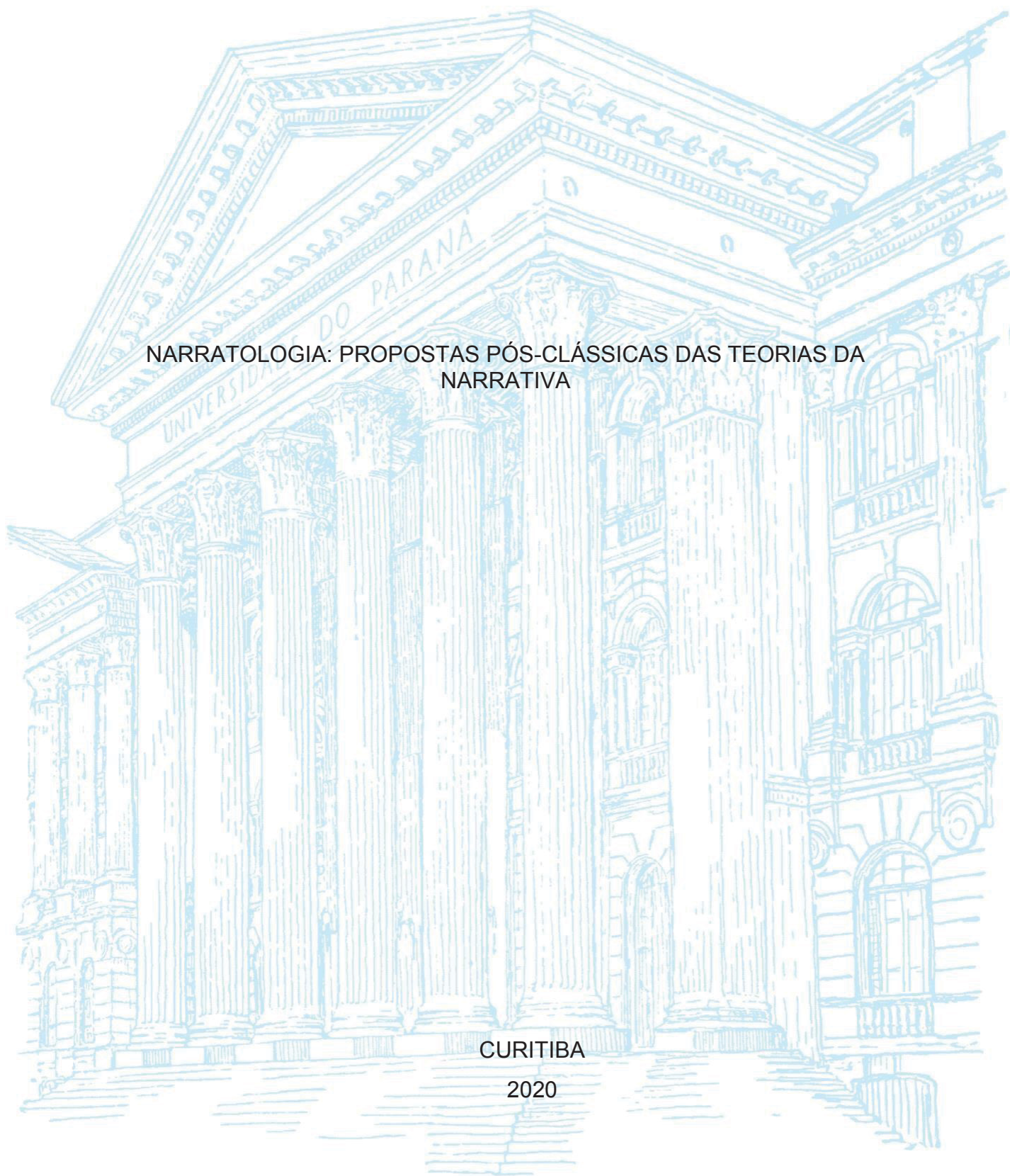
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANNY CLARISSA DE ANDRADE MOREIRA

NARRATOLOGIA: PROPOSTAS PÓS-CLÁSSICAS DAS TEORIAS DA  
NARRATIVA

CURITIBA

2020



ANNY CLARISSA DE ANDRADE MOREIRA

NARRATOLOGIA: PROPOSTAS PÓS-CLÁSSICAS DAS TEORIAS DA  
NARRATIVA

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Ramos  
Dolabela Chagas

CURITIBA

2020

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE BIBLIOTECAS/UFPR –  
BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS COM OS DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Fernanda Emanoéla Nogueira – CRB 9/1607

Moreira, Anny Clarissa de Andrade

Narratologia : propostas pós-clássicas das teorias da narrativa. / Anny  
Clarissa de Andrade Moreira. – Curitiba, 2020.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Paraná.

Orientador : Prof. Dr. Pedro Ramos Dolabela Chagas

1. Narratologia (Retórica). 2. Narrativa (Retórica). 3. Cognição. 4. Ponto de  
vista (Literatura). I. Chagas, Pedro Dolabela. II. Título.

CDD – 801.953

**ATA Nº1009**

## **ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE MESTRADO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM LETRAS**

No dia vinte e nove de maio de dois mil e vinte às 10:00 horas, na sala vídeo-conferência, R. General Carneiro, nº 460 - Ed. D. Pedro I, foram instaladas as atividades pertinentes ao rito de defesa de dissertação da mestrandia **ANNY CLARISSA DE ANDRADE MOREIRA**, intitulada: **NARRATOLOGIA: PROPOSTAS PÓS-CLÁSSICAS DAS TEORIAS DA NARRATIVA**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: RAQUEL ILLESCAS BUENO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), TERESA CRISTINA WACHOWICZ (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ), LEONARDO FERREIRA ALMADA (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA). A presidência iniciou os ritos definidos pelo Colegiado do Programa e, após exarados os pareceres dos membros do comitê examinador e da respectiva contra argumentação, ocorreu a leitura do parecer final da banca examinadora, que decidiu pela APROVAÇÃO. Este resultado deverá ser homologado pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais definidos pelo programa. A outorga de título de mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, RAQUEL ILLESCAS BUENO, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos demais membros da Comissão Examinadora.

CURITIBA, 29 de Maio de 2020.

Assinatura Eletrônica

29/05/2020 15:33:31.0

RAQUEL ILLESCAS BUENO

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

01/06/2020 09:33:39.0

TERESA CRISTINA WACHOWICZ

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

29/05/2020 15:48:51.0

LEONARDO FERREIRA ALMADA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA)

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **ANNY CLARISSA DE ANDRADE MOREIRA** intitulada: **NARRATOLOGIA: PROPOSTAS PÓS-CLÁSSICAS DAS TEORIAS DA NARRATIVA**, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 29 de Maio de 2020.

Assinatura Eletrônica

29/05/2020 15:33:31.0

RAQUEL ILLESCAS BUENO

Presidente da Banca Examinadora (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

01/06/2020 09:33:39.0

TERESA CRISTINA WACHOWICZ

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica

29/05/2020 15:48:51.0

LEONARDO FERREIRA ALMADA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA)

## AGRADECIMENTOS

Ao professor e orientador Pedro, por toda paciência e atenção nessa trajetória, não fosse pela sua presença e incentivo esse projeto jamais aconteceria, eu não teria descoberto a vida acadêmica e a pesquisa e sequer sairia da casa dos meus pais!

Ao meu companheiro, Rafael, que esteve sempre presente na produção dessa dissertação e não saiu do meu lado nem nos momentos mais difíceis.

À melhor amiga que uma pessoa poderia ter, Heloísa, que mesmo fisicamente distante participou intensamente desse processo do mestrado e tem co-autoria nessa produção.

Aos amigos Willian Koga e Raphael Gnatta por todas as risadas próprias e impróprias e todo o interesse e apoio na minha trajetória acadêmica.

Aos meus pais, por uma vida inteira me proporcionando oportunidades e me incentivando em todas as minhas pretensões.

À minha família, em especial vó Ana, tia Geni, Fer, Francisco e o afilhado mais lindo desse mundo, Rafinha.

Ao professor Leonardo Ferreira Almada pela participação na defesa dessa dissertação e por todas as ajudas e companhia na pesquisa que seguiram.

À professora Terese Cristina Wachowicz pela presença e apontamentos cuidadosos e pertinentes na banca de qualificação e mais uma vez por participar da banca de defesa.

Agradeço também ao grupo de pesquisa organizado pelo professor Pedro, vários tópicos abordados nesse trabalho foram intensamente debatidos por ótimos pesquisadores.

## RESUMO

A proposta desta dissertação é apresentar o campo de estudos da narratologia, ou seja, teorias que estudam a narrativa. São expostas propostas clássicas e pós-clássicas de narratologia, entre as precedentes, a análise estrutural é a mais conhecida, entretanto, o foco desse trabalho são as hipóteses mais recentes, em especial a denominada narratologia cognitiva. Assim, se explora a relação entre narrativa e cognição e como pressupostos teóricos advindos das ciências cognitivas, neurociência e psicologia podem ser utilizados para explicar os fenômenos narrativos. Entre as propostas cognitivas da narratologia se debruça sobre as que tem como pressuposto a teoria da mente, a cognição incorporada, a noção de espacialidade e a emoção. Também apresenta análises literárias embrionárias com o viés mencionado.

**Palavras chaves:** narratologia, cognição, narratologia pós-clássica, narratologia cognitiva.

## ABSTRACT

The purpose of this dissertation is to present the field of narratology studies, that is, theories that study the narrative. Classical and post-classical proposals for narratology are exposed, considering the classical period, the structural analysis is better known, however, the focus of this work are the more recent hypotheses, especially the so-called cognitive narratology. Thus, it aims to explore a relationship between narrative and cognition and how advanced theoretical assumptions in cognitive science, neuroscience and psychology can be used to explain narrative phenomena's. Among the cognitive proposals of narratology, it focuses on those based on the theory of mind, embedded cognition, the notion of spatiality and emotion. It also presents embryonic literary analyzes with these bias.

**Key words:** narratology, cognition, post-classical narratology, cognitive narratology.



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO</b>	8
<b>2. NARRATOLOGIA</b>	9
I. As teorias da narrativa	9
II. Personagens	17
III. Enredo	27
<b>3. TEORIA DA MENTE E NARRATIVA</b>	37
I. <i>Mind-reading</i> (mentalização)	37
II. Meta-representação	39
III. <i>Mind-reading</i> e Dom Casmurro	41
IV. Teoria da mente, meta-representação e narratologia	47
<b>4. NARRATOLOGIA INCORPORADA (EMBODIED NARRATOLOGY)</b>	51
I. Cognição incorporada ( <i>embodied cognition</i> )	52
II. Narratologia	58
III. Propostas de análises incorporadas da literatura	61
a) O beijo em Dom Casmurro	61
b) A sensação de ciúmes de Bentinho	65
<b>5. CONGNIÇÃO, ESPAÇO E NARRATIVA</b>	66
I. Mapeamento cognitivo ( <i>cognitive mapping</i> )	67
II. O corpo virtual do leitor e sua imersão no mundo ficcional	72
<b>6. EMOÇÃO E NARRATIVA</b>	76
I. A emoção em termos cognitivos	77
II. Narratologia afetiva ( <i>affective narratology</i> )	80
III. A emoção, a narrativa e o leitor	87
<b>7. CONCLUSÃO</b>	91
<b>8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	93

## 1. INTRODUÇÃO

Esta dissertação pretende apresentar teorias que estudam a narrativa. No início do trabalho são revisitadas propostas tradicionais da narratologia, como a análise estrutural, porém o foco será a narratologia pós-clássica. Entre as novas perspectivas do campo de estudos da narrativa, a atenção se volta para teorias que relacionam a narrativa com a cognição.

Trata-se de um trabalho de levantamento teórico. A intenção é expor teorias que surgiram a partir da década de 80/90 e procuraram expandir as possibilidades de lidar com a narrativa. Dessa forma, a conexão entre a narrativa e a cognição oferece outros fundamentos teóricos para abordar algumas das questões do campo de estudos, por exemplo, a relação do leitor com a prosa ficcional, uma vez que o ato de leitura é um processo cognitivo. O processamento do texto pelo leitor é o vetor mais abordado pela narratologia cognitiva.

Novas formas de pensar e estudar a narrativa são pouco exploradas no ambiente acadêmico brasileiro. Assim, essa dissertação procura introduzir esse nicho nos estudos literários.

O primeiro capítulo é introdutório, faz apontamentos acerca da narrativa e as formas que ela pode ser estudada. Também analisa dois tópicos importantes na narratologia, quais sejam: as personagens e o enredo. A segunda parte da dissertação procura investigar, de forma mais detalhada, a narratologia cognitiva. Começa a exposição por teorias que relacionam a emoção com a narrativa. A narrativa tem o potencial de despertar sentimentos no seu espectador, essa conclusão parece óbvia, porém, mesmo que seja de conhecimento geral que nós nos emocionamos quando vemos um filme ou lemos um livro, esse fenômeno não é tão amplamente investigado. Assim, propostas que procuram lidar com esse viés precisam ser exploradas.

Segue com a apresentação de uma proposta de narratologia incorporada, a qual coloca o corpo como foco para a compreensão e construção da narrativa. Essa teoria se baseia no conceito de cognição incorporada. Assim, com esse novo pressuposto teórico são levantadas possíveis aplicações desses instrumentos para análise de fenômenos narrativos literários.

O tópico seguinte investiga o espaço da narrativa, com mesma perspectiva cognitiva, através de duas estratégias: o mapeamento cognitivo e o

corpo virtual do leitor. Por fim, a última relação exposta é entre a teoria da mente e a narrativa, nesse capítulo é apresentado o conceito de metarepresentação e como ele em conjunto com a capacidade de atribuição de estados mentais (*mind-reading*) ocorrem durante a narrativa e são acionados para a compreensão e interpretação dessa.

## 2. NARRATOLOGIA

### I. As teorias da narrativa

A intenção desta dissertação é apresentar propostas pós-clássicas da narratologia, principalmente as propostas cognitivas de narratologia. Contudo, antes de expor o que há de novo, é preciso revisar propostas e aprender a manejar as ferramentas criadas pelas teorias compreendidas como clássicas. Assim, esse capítulo inicial pretende apresentar, de modo geral e não necessariamente linear, um panorama do campo de estudos da narrativa e teorias que o compõe.

Inicialmente, revisita-se a resposta de Mieke Bal, autora do livro “Narratology: Introduction to the Theory of Narrative” (ou Narratologia: Uma Introdução a teoria das narrativas), definindo o que é a narratologia: “A narratologia, como campo de estudo, é o conjunto de teorias de narrativas, textos, imagens, espetáculos, eventos narrativos – de artefatos culturais que contam uma história. Tais teorias nos ajudam a entender, analisar e avaliar a narrativa”<sup>1</sup> (BAL, M., 2017, p. 3).

Desta forma, o campo oferece uma gama variada de teorias que estudam a narrativa, suas funções e constituição, com formas e perspectivas diversas. Sobre o objetivo da narratologia, Monika Fludernik, uma das pioneiras da narratologia cognitiva, responde: “O objetivo é descrever as constantes, as variáveis e as combinações típicas da narrativa e explicar como estas

---

<sup>1</sup> *Narratology as a field of study is the ensemble of theories of narratives, narrative texts, images, spectacles, events – of cultural artefacts that tell a story. Such theory helps us understand, analyze, and evaluate narrative.*

características de textos narrativos se conectam na estrutura de modelos teóricos (tipologias)”<sup>2</sup> (FLUDERNIK, M., 2009, p. 8).

Contudo, o campo de estudo da narratologia não está consolidado, visto que continuam a surgir novas teorias que pretendem estudar as narrativas de maneiras cada vez mais abrangentes e por prismas variados. Atualmente há uma divisão entre teorias clássicas e pós-clássicas da narratologia no campo dos estudos literários. O foco deste trabalho será nos desenvolvimentos mais recentes, sem, todavia, deixar de relacioná-los às teses precedentes. Ressalva-se que há outras classificações para diferenciar a evolução do campo teórico que o trabalho não pretende enfrentar. Tal ausência se justifica pelo fato de a escolha ser de natureza instrumental e adequada para as teorias selecionadas.

Assim, o período clássico corresponde majoritariamente aos anos 60 a 80, com forte influência dos formalistas russos e da linguística de Saussure. As teorias contemporâneas, por sua vez, procuraram variar suas fontes de inspiração. Entre elas estão a ciência cognitiva, a teoria da evolução, a retórica, a neurociência e a pragmática. As hipóteses mais recentes foram motivadas pelas precedentes e buscaram expandir o alcance da narratologia, sua aplicabilidade e seus objetos de análise.

Não há como negar a importância da narratologia clássica; todavia, este trabalho explorará as propostas que ultrapassam os limites das perspectivas tradicionais. A análise estrutural, por exemplo, trouxe diversos instrumentos descritivos importantes utilizados ainda hoje, mas encontrou dificuldades ao lidar com o papel do espectador da narrativa. Quando se trata de explicar os efeitos que um texto ou filme pode despertar no seu público, as teorias que relacionam a cognição com a narrativa encontram vantagens. Ao entender como funcionam alguns preceitos da teoria da mente, eles podem ser aplicados à leitura da obra literária e explicar, por exemplo, como se pode afirmar o que uma personagem pensa sobre outra, ainda que o narrador não descreva esse pensamento explicitamente. Tal interpretação é feita por processos de inferência ou pelo que o que a teoria da mente chama de *mind-reading* (ou mentalização). Os recursos

---

<sup>2</sup> *Its objective is to describe the constants, variables and combinations typical of narrative and to clarify how these characteristics of narrative texts connect within the framework of theoretical models (typologies).*

advindos das ciências cognitivas podem servir de fundamento para conceitos e métodos que dão maior precisão à análise da narrativa.

Entretanto, antes de esmiuçar algumas das propostas da narratologia, é preciso conhecer o que se pretende estudar: as narrativas. Na vida cotidiana, usa-se a palavra narrativa para expressar coisas diversas, normalmente associando alguém (um narrador) ao ato de contar uma história (a narrativa). As narrativas não se restringem à literatura, aos filmes ou aos fatos históricos: podemos reconhecê-las na fala de um professor em sala de aula, no anúncio do jornalista na televisão e também na narração de eventos esportivos, que acabou se tornando uma profissão. O escopo é imenso: a narrativa pode se apresentar em diversos meios e abordar uma infinidade de assuntos, pois se encontra no cerne da atividade humana.

Contudo, a opção de enfrentar tal diversidade de objetos é típica das teorias mais recentes. Como sintetiza Fludernik: “Narrar é, portanto, uma atividade disseminada e no geral inconsciente da linguagem falada que inclui diversos tipos de texto (tais como jornalismo ou aulas) além daqueles que costumamos associar ao prototípico de narrativa, ou seja, a narrativa literária como uma forma de arte”<sup>3</sup> (FLUDERNIK, M., 2009, p. 1).

Além do uso popular do termo, algumas delimitações acerca do objeto da narrativa foram estabelecidas dentro da narratologia. Na introdução de seu livro *O discurso da narrativa*, Gérard Genette discorre sobre os significados da palavra narrativa (*récit*, em francês). Segundo ele, “num primeiro sentido, narrativa designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos”. Ele continua: “num segundo sentido, narrativa designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto desse discurso, e suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc.”. Por fim, “num terceiro sentido, narrativa designa, ainda, um acontecimento: já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte

---

<sup>3</sup> *Narrating is therefore a widespread and often unconscious spoken language activity which can be seen to include a number of different text-types (such as journalism or teaching) in addition to what we often think of as the prototypical kind of narrative, namely literary narrative as an art form.*

alguma coisa: o ato de narrar tomado em si mesmo” (GENETTE, G., 1972, p. 23).

Nota-se que a ideia de narrativa está atrelada ao ato de narrar uma sucessão de acontecimentos por meio de um discurso específico, qual seja, o enunciado narrativo. A narração pode ser ficcional ou não, porém segue uma lógica de encadeamento causal ou temporal dos eventos que centram o discurso. Os dois primeiros significados de Genette equivaleriam ao discurso narrativo, ao ato de narrar e seu produto, o texto ou enunciado narrativo. O terceiro, por sua vez, pode ser entendido como a história, ou seja, o que o discurso narrativo representa, significa ou reporta (FLUDERNIK, M., 2009, p. 2).

Como aponta Fludernik, a diferenciação entre discurso narrativo e história auxilia a entender como é possível reconhecer uma mesma história mesmo que com formas narrativas diversas. Os contos de fada, por exemplo, passaram por diversas adaptações tanto de meio (de livros para filmes, revistas em quadrinhos e animações), quanto de narrativa, que pode focar em aspectos diversos ou ainda reescrevê-los sob outra perspectiva. Entretanto, existe um nível da história (a fábula) que pode ser tomado como ponto de partida para todas as narrativas que derivaram dos contos de fada e que continuará presente em adaptações futuras (FLUDERNIK, M., 2009).

Entretanto, é preciso delimitar ainda mais o conceito de narrativa. Para tanto, será utilizada a definição que a narratologista alemã Fludernik expôs em seu livro *An Introduction to Narratology* (“Uma Introdução à Narratologia”). Ela estabelece alguns critérios necessários para identificar uma narrativa e sintetiza como podemos defini-la. A narrativa é a representação de um mundo possível em um meio linguístico (escrito ou oral) e/ou em um meio visual (como filmes, pinturas ou recitais de dança). Há também que existir um ou mais protagonistas (personagens) de natureza antropomórfica, ou seja, ainda que se trate de uma fábula com animais, eles devem apresentar características humanas. A narrativa, então, se conforma em torno desses protagonistas, que existem em um tempo e espaço delimitados no mundo possível e atuam (ações e enredo) normalmente, orientados por um objetivo definido. São as histórias e experiências das personagens que centram a narrativa e permitem ao leitor imergir no mundo ficcional e na vida de seus protagonistas. As narrativas podem ser moldadas satisfazendo esses critérios, geralmente com um narrador e

organizada pela ordem temporal e pela escolha de perspectiva. Tais arranjos e rearranjos Fludernik denomina de “técnicas estilísticas”. Ainda, como sintetiza a autora: “textos que são lidos como narrativas (ou ‘vivenciados’ no caso de dramas ou filmes) produzem narratividade”<sup>4</sup> (FLUDERNIK, M., 2009, p. 6).

Estes parâmetros são amplos o suficiente para expandir o conceito de narrativa para além da prosa ficcional. Não há dúvida de que um romance seja uma narrativa, porém é possível reconhecer narratividade em outros textos, como na poesia ou no drama, e em outros meios, como nos filmes ou em revistas em quadrinhos. Apesar disso, o reconhecimento de critérios como os apontados acima delimita o que “não” é narrativa: uma lista de compras de supermercado ou uma pintura de natureza morta, por exemplo.

A grandeza do objeto é uma motivação para explorar a narratologia. As narrativas estão constantemente presentes em nossa vida. Nós as consumimos por prazer quando lemos um livro ou vemos um filme, nós as consumimos para informação, quando assistimos ao jornal ou consultamos um livro história e nós as utilizamos para nos expressar e dar sentido ao mundo a nosso redor: “a narrativa nos proporciona uma estrutura epistemológica fundamental que nos ajuda a dar sentido à diversidade e multiplicidade inebriante de eventos e a produzir padrões que os expliquem”<sup>5</sup> (FLUDERNIK, M., 2009, p. 2).

Os estudos literários parecem ser o campo acertado para aprofundar os estudos da narrativa. A prosa ficcional é um exemplo de narrativa que muitas vezes é complexa, e as teorias criadas para sua compreensão têm potencial duplo: podem gerar boas interpretações textuais e facilitar o entendimento de outras formas narrativas mais simples. Ademais, a narratologia ganhou maior reconhecimento ao tratar da análise literária via a obra do estruturalista Gérard Genette, por exemplo. Com as novas propostas da narratologia, em especial as que se relacionam com as ciências cognitivas, investigar como o leitor processa um texto literário pode ser uma forma de compreensão de outras atividades humanas. O cérebro humano processa vários de seus relacionamentos por intermédio de estruturas narrativas, metáforas ou analogias (FLUDERNIK, M.,

---

<sup>4</sup> *Texts that are read as narratives (or ‘experienced’ in the case of drama or film) thereby instantiate their narrativity.*

<sup>5</sup> *Narrative provides us with a fundamental epistemological structure that helps us to make sense of the confusing diversity and multiplicity of events and to produce explanatory patterns for them.*

2009). Utilizamos o discurso narrativo para tanto expressar quando recordarmos momentos em nossas vidas, como quando conhecemos pessoas especiais, nossa trajetória acadêmica, como conseguimos determinado emprego, etc.

Em sua versão tradicional, a preocupação da narratologia era o texto. As teorias, em sua maioria estruturalistas ou formalistas, tinham como objetivo “a descrição do funcionamento do sistema literário, a análise de seus elementos constitutivos e a evidenciação de suas leis, ou, num sentido mais estreito, a descrição científica de um texto literário e, a partir daí, o estabelecimento de relações entre seus elementos” (TODOROV, T., 1970, p. 31). Em outras palavras, a partir de seus objetos de estudo, normalmente romances, encontravam categorias essenciais para a constituição da narrativa. Ao estudar as narrativas, essas teorias forneceram vários instrumentos descritivos que facilitaram a análise da literatura. Entretanto, a descrição não era o objetivo principal dos estudos, e sim evidenciar a estrutura de constituição da narrativa conforme estes moldes:

O estudo semiológico da narrativa pode ser dividido em dois setores: de um lado, a análise das técnicas de narração; de outro lado, a pesquisa de leis que rejam o universo narrado. Essas leis mesmas pertencem a dois níveis de organização: a) elas refletem as constrações lógicas que toda série de acontecimentos ordenada sobre a forma de narrativa deve respeitar sob pena de ser ininteligível; b) elas acrescentam a essas constrações, válidas para todas as narrativas, as convenções de seu universo particular, característico de uma cultura, de uma época, de um estilo literário, do estilo de um narrador ou, no limite, apenas desta narrativa mesma (BREMONT, C. 1972, p. 109).

A narratologia concentrou seus primeiros esforços em encontrar e sintetizar as estruturas que compunham as narrativas. Para tanto, seu olhar se voltou para a manifestação textual. Os elementos que compõe a obra escrita começaram a receber nomes, funções e classificações. Uma das descrições mais utilizadas e extensivas é a de Gérard Genette: suas categorias permitiram distinções úteis dos fenômenos da narrativa e sua terminologia é precisa e regularmente empregada. Duas obras foram muito importantes para esse movimento: *O Discurso da Narrativa e Figuras III*.

As teorias que derivaram desse prisma tiveram grande importância para a formação da disciplina e sua relevância ultrapassou os estudos literários: as propostas estruturalistas permearam as ciências humanas em geral. Todavia,



em que pese essas análises tenham fornecido vários instrumentos descritivos prestigiados, elas possuíam limitações de alcance, por exemplo, para formular proposições sobre elementos da narrativa que ultrapassavam o escopo do texto.

Uma preocupação que se desconecta do texto é o papel do leitor na constituição da narrativa. O espectador da narrativa, independentemente de sua mídia, tem uma função importante na análise da narração, pois ele é o destinatário da história que está sendo contada e a maneira como ele se relaciona com a narrativa merece ser investigada. Em relação ao leitor da prosa ficcional, o que era considerado como problema para que ele figurasse nos elementos de análise da narratologia estrutural era a dificuldade de desassociar sua interpretação pessoal da identificação da mensagem literária. Sobre o assunto, registra-se a posição de Todorov:

Não há limite nítido entre o conteúdo da própria obra e a interpretação que lhe é dada no curso de diferentes leituras. A mensagem literária é colocada fora de todo o contexto extralinguístico e isto a torna ambígua em sua própria natureza. A interpretação de uma imagem na consciência de um leitor é necessária e pode não ter fim nunca. Mas, apesar da existência inevitável de uma significação acrescentada pelo leitor, parece-nos que a análise literária não pode incluí-la em seu campo de investigação. R. Jakobson nos preserva do 'binarismo simplista' que identifica o exemplo de uma execução com o exemplo de uma interpretação. Será mais pertinente para nossa análise descobrir a dependência de cada elemento às relações funcionais entre ele e outros signos, do que revelar uma reação 'média' dos leitores, ou descobrir, através das diferenças, as imagens comuns escondidas no subconsciente coletivo. Este princípio nos permitirá, parece, realizar a descrição de um texto sem fazer intervir julgamentos de valor (TODOROV, Tzvetan. 1972, p. 152)

Essa é uma limitação considerável da narratologia denominada clássica. Contudo, as novas propostas de estudo da narrativa colocam o leitor ou espectador em local central. É caso da narratologia cognitiva, cuja premissa é a forma como a narrativa pode ser processada pela sua audiência. O ato de leitura é um processo cognitivo; assim, parecem acertadas as propostas que procuram estudar este fenômeno com essas ferramentas. Ademais, como defende Peter Stockwell: "a poética cognitiva tem a capacidade de oferecer uma explicação unificada tanto das interpretações individuais quanto das interpretações

compartilhadas por um grupo, comunidade ou cultura”<sup>6</sup> (STOCKWELL, P., 2002, p. 5).

A poética cognitiva nos oferece instrumentos para investigar as formas que um texto pode ser lido e os efeitos que ele pode despertar no leitor. É possível, por exemplo identificar como certa palavra tem a capacidade de estimular uma emoção pelas associações que dela derivam. Inicialmente, a poética cognitiva tem uma dimensão linguística, o que significa que podemos nos engajar em detalhes e análises textuais precisas de estilo e estruturas literárias. Ademais, oferece um meio de delimitar os conhecimentos e crenças da literatura em um sistema modal capaz de inferir circunstâncias e usos da linguagem literária. Também demonstra a capacidade de estabelecer relações entre a linguagem literária e a linguagem de uso diário e possui uma ampla visão de contexto que abrange circunstâncias sociais e pessoais (STOCKWELL, P., 2002, p. 4).

Para compreender a premissa das propostas cognitivas da narratologia – o processamento do texto por um leitor –, é importante lembrar que os fenômenos cognitivos que a leitura do texto desperta são fenômenos biológicos, ou seja, se manifestam não somente em nossas mentes, mas também podem ser corpóreos. Assim se explica, por exemplo, como nós podemos nos contorcer de nojo apenas com a leitura de uma obra literária.

Monika Fludernik, em seu livro *Towards a ‘Natural’ Narratology* (ou *Rumo a uma Narratologia ‘Natural’*), publicado em 1996, propõe uma maneira de redefinir as características da narrativa em termos cognitivos que ela denomina “parâmetros naturais”:

*Towards a ‘Natural’ Narratology* (ou *Rumo a uma Narratologia ‘Natural’*) propõe redefinir narratividade em parâmetros cognitivos (‘naturais’), indo além da narratologia formal rumo ao reino da pragmática, teoria da recepção e construtivismo. Diferente da narratologia tradicional, este novo modelo tenta instituir estruturas orgânicas de leitura em vez de conceitos ou categorias formais que são definidos em oposições binárias. Além disso, diferente da maioria das outras teorias narrativas, o novo paradigma é explícito e deliberadamente histórico. O ‘rumo’ no título reflete não apenas a natureza preliminar do modelo cognitivo e organicista proposto; ele também se refere ao caminho cronológico que os capítulos individuais traçam da contação de história na linguagem oral para os tipos de escrita medievais, do início da era moderna, realistas, modernistas e pós-modernistas. Somente por meio desta

---

<sup>6</sup> *Cognitive poetics has the potential to offer a unified explanation of both individual interpretations as well as interpretations that are shared by a group, community or culture.*

viagem diacrônica pela literatura inglesa é que as ferramentas conceituais que são requisitos para uma narratologia 'natural' poderiam ser desenvolvidas<sup>7</sup> (FLUDERNIK, M., 2009, p. IX).

O processamento do texto pelo leitor é uma premissa que pode gerar vários frutos na narratologia. Sob a perspectiva cognitiva, é possível analisar os efeitos que um texto ou um filme produz em sua audiência, ou como um personagem ficcional é construído textualmente e posteriormente interpretado pelo leitor. A cognição tem o potencial de dar fundamento a conceitos e métodos que dão precisão à análise da narrativa.

Este capítulo introdutório abordará dois elementos significativos das narrativas – as personagens e o enredo – e como eles podem ser apresentados pela narratologia.

A escolha desses dois temas é instrumental, são duas matérias que aparecem constantemente nas teorias narrativas. Quando são feitas propostas de narratologia, os personagens e os enredos são sempre estudados, portanto, parecem ser a escolha adequada para demonstrar como é teorizar sobre narrativas. Existem vários outros fenômenos que são também estudados, mas para esse trabalho foi colocado essa delimitação.

## II. Personagens

Contar histórias também é criar personagens. Narrativas precisam de agentes para progredir. Na leitura de uma obra literária, por exemplo, a trajetória das personagens muitas vezes é o ponto de atração e de condução escolhido pela narração, e isso não é por acaso: o interesse do leitor pelo texto ficcional e seu envolvimento dependem em grande medida da construção de personagens atraentes. São, portanto, um dos elementos centrais da narrativa. Para Mieke

---

<sup>7</sup> Towards a 'Natural' Narratology *proposes to redefine narrativity in terms of cognitive ('natural') parameters, moving beyond formal narratology into the realm of pragmatics, reception theory and constructivism. Unlike traditional narratology, this new model attempts to institute organic frames of reading rather than formal concepts or categories that are defined in terms of binary oppositions. Unlike most other narrative theories, moreover, the new paradigm is explicitly and deliberately historical. The towards in the title reflects not merely the preliminary nature of the proposed cognitive and organicist model; it also refers to the chronological path which individual chapters trace from storytelling in the oral language to medieval, early modern, realist, Modernist and postmodernist types of writing. It is only by means of this diachronic journey through English literature that the conceptual tools which are requisite for a 'natural' narratology could be developed.*

Bal, cuja obra sistematiza a produção da narratologia clássica, “a personagem é intuitivamente a categoria mais importante da narrativa e também aquela mais sujeita a projeção e falácias<sup>8</sup>” (BAL, M., 2017, p. 105).

Antes de apresentar propostas modernas da narratologia, cabe menção aos preceitos clássicos. Uma das classificações mais evocadas a respeito de personagens ficcionais é o binômio personagem plano/personagem redondo, apresentado por Edward Morgan Forster em seu livro *Aspects of a Novel* (ou *Aspectos de um Romance*), de 1927. Os personagens redondos ou esféricos são complexos, capazes de surpreender o leitor e sofrer mudanças dentro da narrativa, enquanto os planos possuem menos características, podem ser somente baseados em estereótipos e não sofrem transformações dentro da história. Esta classificação se baseia principalmente em critérios psicológicos e desconsidera outros aspectos da personagem no romance, como sua função social, além de privilegiar as personagens redondas.

Contudo, muitos romances modernos e pós-modernos exigiram dos teóricos mais categorias para explorar seus personagens, como é o caso de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis: as classificações de Forster não servem no corpo das personagens machadianos. Conforme o binômio de Forster, Bentinho/Dom Casmurro seria classificado como uma personagem redonda, enquanto sua mãe, Dona Glória, seria uma personagem plana. Porém, ao tachar Dona Glória somente como uma personagem plana, desconsideramos a importância da sua figura no romance. Mesmo não sendo descrita com detalhamento ou complexidade psicológica, seu papel é central na obra e uma de suas ações (a promessa de Bentinho virar padre) é a razão da trama principal da primeira parte do romance.

Construir categorias de “tamanho único”, que sirvam em todos as personagens, é tarefa difícil. Roland Barthes aborda esta dificuldade no seu ensaio *Introdução à análise da narrativa estrutural*. O autor francês discorre sobre como, na poética de Aristóteles, a noção de personagem é condicionada à ação que ele desempenha, sendo secundária para o desenvolvimento da narrativa. Porém, ao existir um desenvolvimento psicológico das personagens

---

<sup>8</sup> *Character is intuitively the most crucial category of narrative, and also the one most subject to projection and fallacies.*

ficcionais, elas deixam de ser meros agentes da ação. O autor ainda reconhece que as análises estruturais tiveram dificuldade em trabalhar com a essência psicológica da personagem, sendo que grande parte das teorias cuidaram de trabalhar a personagem não como um “ser”, mas como uma “participante” da narrativa (BARTHES, R., 2011, p. 46). Romances de introspecção, como os de Clarice Lispector no Brasil, que mergulham nos pensamentos e sentimentos das personagens, desafiam esta forma de classificação.

Mesmo com dificuldades e limitações, as classificações derivadas das análises estruturais tiveram êxitos. Uma proposição interessante é a de Algirdas Julius Greimas, influenciada pelo estruturalista russo Vladimir Propp e exposta nas obras *Semântica Estrutural. Pesquisa de Método* e, com Joseph Courtés, *Dicionário de Semiótica*. O autor não se refere a “personagens”, mas sim a “actantes”, e justifica a mudança afirmando que o termo é mais amplo: não se restringe a seres humanos e pode corresponder também a animais, objetos e conceitos (GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. 1979, p. 6). Assim, actantes seriam quaisquer sujeitos ou objetos que agem dentro da prosa ficcional. Eles se subdividem em três categorias atuacionais: a) “sujeito” x “objeto”; b) “destinador” x “destinatário” e c) “adjuvante” x “oponente” (GREIMAS, A. J., 1966). Estes pares são úteis para compreender as relações dos actantes na narrativa, uma vez que explicam suas ações dentro da prosa ficcional.

Para compreender melhor as categorias elencadas por Greimas, é necessário exemplificar com prudência, utilizando um conto simples e conhecido como Cinderela. O sujeito é a actante Cinderela e o objeto é seu desejo de ir ao baile do reino e conquistar o amor do príncipe encantado. Estes dois elementos também constituem a dicotomia destinatário (Cinderela) e destinador (o amor do príncipe encantado). Por fim, a adjuvante é a fada madrinha e a oponente é a madrasta. O exemplo é simplório, porém ilustra a adequação da noção de actante e mostra como as relações apresentadas têm o potencial de descrever as narrativas de modo mais abrangente.

Vale expor que estas categorias foram diretamente influenciadas pela classificação de personagens de Propp, que, em sua obra *Morfologia do conto maravilhoso*, inicialmente elencou mais de 30 tipos de personagens, delimitando-os por fim em sete classes, segundo sua esfera de ação: o agressor, o doador, o auxiliar, a princesa e o rei, o mandador, o herói e o falso herói (PROPP, V.,

2006). Em poucas palavras, as propostas estruturalistas conectam intensamente as personagens com as ações que elas desenvolvem dentro da narrativa.

Mieke Bal, por sua vez, extrapola a classificação das ações desempenhadas pelas personagens quando apresenta o tema. Ele presta atenção à configuração das personagens dentro da narrativa e a como o leitor pode conhecê-las e determiná-las: “As personagens dão mais prazer quando elas podem resistir a seus leitores em vez de serem anuladas e forçadas a se moldar às expectativas dos leitores”<sup>9</sup> (BAL, M., 2017, p. 106). Trata-se de estudar a personagem na narrativa pela forma como ela é construída.

Embora as construções possam ser infinitas pelos autores, dentro da narrativa a personagem ficcional também é limitada. Não é possível conhecê-la em sua integralidade, visto que muitas vezes não nos são apresentadas todas as suas características, mas é possível reconhecer traços de sua personalidade e criar expectativas ou previsões de como a personagem agirá e pensará dentro da narrativa. É o que Mieke Bal chama de “previsibilidade”. A previsão é feita pelo leitor e pode ser fixada pela “determinação” do autor da narrativa, ou seja, pelas informações que são expostas explícita ou implicitamente dentro da prosa. Além disso, há a possibilidade de tal previsão advir da realidade: “Tratarei essa seção da realidade ou do mundo externo a que a informação sobre a pessoa se refere como uma estrutura de referência”<sup>10</sup> (BAL, M., 2017, p. 108).

Assim, a previsibilidade das personagens vem da determinação (interna) e da estrutura de referência (externa). Romances que trazem personagens ficcionais que existem também na realidade, por exemplo, são formados numa via de mão dupla, uma vez que nós os determinamos pelo que é fixado dentro da narrativa, mas também criamos expectativas com base nas informações externas a que temos acesso. As estruturas de referência sem dúvida variam de leitor para leitor, porém há um consenso na sociedade que envolve as pessoas históricas. O romance *O general em seu labirinto*, de Gabriel García Márquez, conta a história da última viagem de Simão Bolívar. A construção da personagem

---

<sup>9</sup> *Characters give the most pleasure when they are allowed to resist their readers instead of being overruled and forced to conform to readers' expectations.*

<sup>10</sup> *I will treat that section of reality or the outside world to which the information about the person refers as a frame of reference.*

é determinada pelos elementos ficcionais da narrativa, mas ela usa como matéria-prima informações que já conhecemos da figura histórica.

Ainda sobre a determinação das personagens, importa apontar que ela é feita por um emaranhado de informações disponíveis na história. Podem ser características físicas, traços da personalidade, condição social, ambiente em que a personagem habita, as relações que ele estabelece, os lugares que frequenta, entre outros. Essas características, pequenas ou grandes, explícitas ou implícitas, são responsáveis por várias previsões e expectativas dos leitores. Um personagem que é homem biológico no romance realista, por exemplo, não engravidará – uma inferência realizada a partir das “regras” do nosso mundo. A narrativa explora este conhecimento para provocar previsibilidade, que é necessária para a coerência e compreensão da história.

Sobre a função da previsibilidade, Mieke Bal conclui:

O que estou sugerindo aqui é que estas informações sobre a previsibilidade de uma personagem fornecem pistas para sua potencial determinação. Assim, podemos analisar a forma como uma possível determinação surge na história. Depois, concluímos que certo detalhe sobre uma personagem estava relacionado a um evento ou a uma série de eventos. Estabelecer conexões e coerência desta forma não é o mesmo que indicar previsibilidade de antemão. A previsibilidade torna fácil achar coerência; ela contribui para a formação de uma imagem unificada de uma personagem em meio a uma abundância de informações. Mas não é a única maneira em que essa imagem se forma. Podemos distinguir várias relações entre pedaços de informação com base nos quais pode se formar a imagem de uma personagem<sup>11</sup> (BAL, M., 2017, p. 112).

A autora afirma que existem outros princípios importantes para a construção da personagem na narrativa: “Repetição, acúmulo, relações com outras personagens e transformações são quatro princípios diferentes que vão lado a lado para construir a imagem de uma personagem”<sup>12</sup> (BAL, M., 2017, p. 114). Dessa maneira, no começo da narrativa, somos apresentados às

---

<sup>11</sup> *What I am suggesting here is that information about a character's predictability can only provide clues to its potential determination. Thus we can analyze the way in which possible determination emerges in the story. Afterwards we conclude that a certain detail about a character was related to an event, or to a whole series of events. Establishing connections, coherence, in this way is not the same as signaling predictability beforehand. Predictability makes it easy to find coherence; it contributes to the formation of a unified image of one character out of an abundance of information. But it is not the only way in which that image is formed. We can distinguish various relations between bits of information on the basis of which an image of a character can be formed.*

<sup>12</sup> *Repetition, accumulation, relations to other characters, and transformations are four different principles that work together to construct the image of a character.*

personagens e, no decorrer do enredo, vamos ampliando nosso conhecimento sobre eles e construindo sua imagem. Algumas características são frequentemente repetidas e, por conta dessa reiteração, percebemos que são importantes para compreender certa personagem. É o caso da personagem de Capitu no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. No decorrer da história, em várias oportunidades o leitor é informado que ela pode ser dissimulada e manipuladora – traços de personalidade que são muito relevantes para confirmar a expectativa criada pelo narrador em primeira pessoa, Bentinho/Dom Casmurro.

Estes são alguns exemplos de abordagens da narratologia que ofereceram bons instrumentos para conhecer a agência e as relações entre as personagens e entre as personagens e o enredo. Como legado, além da caracterização psicológica das personagens (planas/redondas), a ideia de encontrar estruturas (eixos semânticos) para construção da personagem proporcionou maior abrangência descritiva para a análise narrativa. Porém, como qualquer ferramenta, as análises estruturais encontram algumas limitações, e um exemplo disso é quando se deparam com narrativas com personagens mais passivos e não tão atuantes.

As narratologias pós-clássicas, então, procuram expandir ainda mais a maneira com que se estudam e analisam as personagens. Algumas mudaram o enfoque, outras aumentaram a importância do objeto na narrativa e há, ainda, a apresentação de outras formas de conhecer e explicar as personagens ficcionais. Nestas novas teorias, não é só apenas o que está no palco e nos bastidores que importa: o público (leitor) entrou em cena. Assim, novos elementos são considerados ao analisar a personagem ficcional: a forma como ela é processada pelo leitor, como ele a conhece e se conecta com ela. Não se trata somente da identificação de características das personagens dentro do texto e também não se confunde com as propostas que pretendem analisar a psique das personagens. Trata-se de uma abordagem cognitiva: como aquela personagem é construída e processada pelo leitor, quais são as inferências (textuais e extratextuais) feitas para caracterizá-la e entendê-la.

Cabe apresentar a perspectiva de Marisa Bortolussi e Peter Dixon, conforme seu livro *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response* (ou *Psiconarratologia: Fundamentos para o Estudo da*



*Resposta Literária*). O primeiro ponto é como as personagens ficcionais são processadas pelo leitor:

Nossa visão é que, embora as personagens literárias e as pessoas reais sejam ontologicamente distintas, elas são processadas praticamente da mesma forma. Em outras palavras, as personagens literárias são processadas como se fossem pessoas reais, e as pessoas reais são processadas em termos análogos às categorias relevantes para a interpretação das personagens literárias. Há três aspectos nesta posição: (1) as relações usadas para entender as personagens são semelhantes àquelas usadas com pessoas reais; (2) os códigos e convenções de descrição são semelhantes e (3) a natureza dos processos de inferência é semelhante<sup>13</sup> (BORTOLUSSI, M.; DIXON, P., 2003, p. 140).

Assim como acontece com as personagens ficcionais, quando nos relacionamos com as pessoas na vida real, não conseguimos conhecê-las na sua totalidade: nosso conhecimento e relacionamento com elas depende das informações disponíveis, que são necessariamente incompletas, esquemáticas e irregulares (BORTOLUSSI, M.; DIXON, P., 2003). Também o entendimento da relação entre elas é similar àquela da relação entre os indivíduos reais. Diversas teorias explicam a personagem a partir das relações que ela estabelece dentro da narrativa. Da mesma forma, para entendermos as pessoas reais, é decisivo que conheçamos as relações entre elas.

Outros pontos similares de processamento de personagens ficcionais e pessoas reais são os códigos e convenções: por exemplo, como atribuímos características às pessoas ao nosso redor por seu papel social. A própria literatura fornece clichês e estereótipos, acionados para facilitar o conhecimento de personagens. Por fim, o procedimento de inferência – a forma como firmamos proposições com base naquilo que retiramos do texto ou do contexto – também é compartilhado. Os autores defendem que, ao processar tanto personagens fictícias quanto indivíduos reais, recorreremos à mesma base de conhecimento de experiência com pessoas e situações: “as ações, pensamentos e crenças das personagens no mundo da história não fornecem de modo transparente

---

<sup>13</sup> *Our view is that even though literary characters and real people are ontologically distinct, they are processed in much the same way. In other words, literary characters are processed as if they were real people, and real people are processed in terms analogous to the categories brought to bear on the interpretation of literary characters. There are three aspects to this position: (1) the relationships used to understand literary characters are similar to those used with real people; (2) the codes and conventions of description are similar; and (3) the nature of the inference processes is similar.*

informações sobre a caracterização. Ao contrário, esse comportamento deve ser interpretado como sinais, e o conhecimento que o leitor tem sobre as pessoas no mundo é que permite que esses sinais sejam decodificados”<sup>14</sup> (BORTOLUSSI, M.; DIXON, P., 2003, p. 141).

Após estabelecer que os personagens ficcionais são processados como são processados os indivíduos reais, os autores Bortolossi e Dixon demonstram como as teorias da psicologia utilizadas para compreender o comportamento humano podem ser aplicadas na literatura. Uma delas é a teoria da atribuição, que postula que a compreensão do comportamento humano é feita baseada em traços de personalidade dos indivíduos que podem ser inferidos pelo modo como ele se porta em certas situações ou do papel que lhe é atribuído socialmente. Uma pessoa que em várias ocasiões é antipática, por exemplo, possui a característica da antipatia. Sendo atribuído esse traço, cria-se a expectativa de que ela constantemente será antipática. Em se tratando de comportamento humano, muitas vezes essa atribuição se dá após a observação de uma situação singular, o que cria a dúvida sobre se a característica identificada seria própria do indivíduo ou derivada da situação especial. Este tipo de dúvida também surge na prosa ficcional e gera a mesma sensação de confusão quando uma personagem quebra a expectativa que foi criada a partir dos traços de personalidade que lhe foram atribuídos.

Como leitores, ao atribuímos traços de personalidade a personagens ficcionais, criamos expectativas para o seu comportamento dentro da narrativa e podemos compreender a razão do acontecimento de certos eventos dentro da história. Pela quebra das expectativas criadas também podemos analisar os eventos e as reações que eles despertam. Além de facilitar a assimilação dos acontecimentos da narrativa, a atribuição de características para as personagens ficcionais influi também nas previsões que fazemos durante a leitura. Navegamos a vida social da mesma maneira: pelas informações disponíveis sobre as pessoas que conhecemos, tentamos explicar como elas agem em certas situações e prever minimamente como agirão no futuro. Na

---

<sup>14</sup> *The actions, thoughts, and beliefs of characters in the story world do not transparently provide information about characterization. Instead, that behavior must be interpreted as signs, and the reader's knowledge of people in the world is what allows those signs to be decoded.*

prosa ficcional também temos acesso a essa forma de informação, que é, ainda que não na mesma medida, lacunar e precisa ser interpretada pelo leitor.

Há outras inferências que fazemos para compreender as personagens ficcionais. Bortolussi e Dixon explicam que deve ser investigada a maneira em que o leitor utiliza seu conhecimento prévio e expectativas para decifrar as características das personagens ficcionais. Para tanto, é preciso determinar quais são os atributos textuais que contribuem para isso, sendo que os autores estabelecem: “Podemos distinguir três classes amplas de informação: ações da personagem no mundo da história, avaliações do narrador e de outras personagens e indicações de mudança da personagem”<sup>15</sup> (BORTOLUSSI, M.; DIXON, P., 2003, p. 149). Assim, ainda que o leitor utilize suas experiências pessoais e tenha suas próprias idiossincrasias, há dentro do texto informações que podem ser identificadas e que podem explicar por que o leitor processa certa personagem de certa maneira e quais expectativas ela produz sobre ele e por quê.

Por “ações no mundo da história”, Bortolussi e Dixon explicam que é simples: o que uma personagem faz ou diz fornece informações sobre como ela é. “Avaliações” são as características impostas às personagens ficcionais pelo narrador ou por outras personagens. Por fim, “indicações de mudança da personagem” são as informações fornecidas durante a história que explicam seu crescimento ou transformação. São estes três marcos de informação que ajudam o leitor na construção da personagem ficcional (BORTOLUSSI, M.; DIXON, P., 2003). Assim, mesmo que a proposta seja como o leitor processa as personagens ficcionais, as informações necessárias para esse processamento são fornecidas e estabelecidas no texto.

Na tentativa de aplicar suas proposições, Bortolussi e Dixon conduziram um experimento para identificar de qual maneira os leitores atribuíam traços relevantes às personagens. Consistia na leitura de pequenas histórias e na constatação de qual característica das personagens sobressaía e como ela era identificada: “as histórias (e traços) foram *A Day's Wait*, de Ernest Hemingway (1927) (cordialidade), *In Another Country*, também de Hemingway (humor), *In*

---

<sup>15</sup> *We can distinguish three broad classes of information: story-world actions by the character, evaluations by the narrator and other characters, and indications of character change.*

*the Hills*, de Christine Craig (1990) (devaneio), e *Marbles*, de Jamaica Kincaid (1990) (curiosidade)”<sup>16</sup> (BORTOLUSSI, M.; DIXON, P. 2003, p. 161). Além das histórias originais, foram também utilizadas manipulações delas, em que os autores adicionavam ações e/ou apontamentos pelo narrador que confirmariam os traços a serem identificados. Eles concluíram que foi possível identificá-los, porém em alguns casos foram utilizados adjetivos que não se relacionavam diretamente com o “traço” proposto, o que impossibilita confirmar se a atribuição é universal.

Além disso, outra constatação muito interessante foi que, nos casos em que houve alteração na história pela adição de ações para confirmar o traço, ele foi mais facilmente percebido e confirmado pelo leitor, enquanto os apontamentos pelo narrador não tiveram a mesma influência. Sobre a evidência empírica, os professores resumem: “Relatou-se evidência empírica, confirmando que as ações da personagem em uma narrativa literária de fato contribuem para os traços relatados pelos leitores. Neste estudo, as avaliações fornecidas pelo narrador não conseguiram produzir o mesmo efeito”<sup>17</sup> (BORTOLUSSI, M.; DIXON, P., 2003, p. 165).

A constatação empírica de Bortolussi e Dixon abre um leque de possibilidades de interpretação das personagens ficcionais e das narrativas como um todo. Por exemplo, no romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, a história é contada pelo narrador em primeira pessoa (Bentinho/Dom Casmurro), que constantemente faz avaliações e apontamentos sobre a personalidade da personagem Capitu com a intenção de comprovar sua traição, porém não há no romance ações diretas que confirmam a suspeita. O grande atrativo do romance advém da dúvida sobre a conduta da Capitu, e constatar que o processamento da personagem pelo leitor não é tão influenciado pela exposição ou avaliação do narrador auxilia a compreender essa atração e entender por que, mesmo com as afirmações do narrador, a dúvida se mantém.

---

<sup>16</sup> *The stories (and traits) were “A Day’s Wait” by Ernest Hemingway (1927) (friendliness), “In Another Country” also by Hemingway (humor), “In the Hills” by Christine Craig (1990) (dreaminess), and “Marbles” by Jamaica Kincaid (1990) (curiosity).*

<sup>17</sup> *Empirical evidence was reported confirming that character actions in a literary narrative do contribute to the traits reported by readers. In this study, self-evaluations provided by the narrator failed to produce such an effect.*

As narratologias pós-clássicas procuram encontrar outros instrumentos para auxiliar a compreensão da narrativa.

### III. Enredo

O enredo é um dos elementos essenciais da narrativa. Dado seu protagonismo, ele se torna objeto de diversos estudos dentro da narratologia. Tentativas de caracterização de eventos e enredos são dificuldades antigas: remetem à poética de Aristóteles e têm sido um problema central nos estudos da narrativa desde o trabalho pioneiro de Propp e a apresentação das 31 funções encontradas nos contos russos (BORTOLUSSI, M.; DIXON, P., 2003, p. 97).

Num primeiro sentido, o enredo está ligado às sequências de eventos que se desenrolam dentro da narrativa. Esses eventos, por sua vez, normalmente são relativos às ações desempenhadas pelas personagens no decorrer da história. Assim, a ideia de enredo está ligada às partes dinâmicas da narrativa. Não considerariamos para fins de enredo os extratos de descrição de paisagens, por exemplo, ainda que eles tenham significado dentro da narrativa. Conforme Keith Oatley:

A primeira coisa a dizer sobre um enredo é que ele se desdobra em uma sequência de eventos. Um evento causa o outro. O centro dos enredos da história é que nós, humanos, nos inserimos nessas cadeias de causa e efeito. Agimos na esperança de fazer algo acontecer: algo físico, algo mental. Se comparada a um mero movimento, a ação sempre tem um elemento do voluntário, incitado por uma intenção de realizar algo. Colocando isto de outra forma, agimos por razões. O enredo é a versão literária<sup>18</sup> (OATLEY, K., 2012, p. 44).

Normalmente dentro da narratologia há uma distinção sobre enredo representada pela diferença entre discurso e história. Enquanto o discurso compreende os níveis narrativos, a maneira da narração, a história é a fábula que será contada. Assim, são dois níveis distintos: o nível do discurso e o nível da história. O discurso, por exemplo, não precisa apresentar uma ordem

---

<sup>18</sup> *The first thing to say about a plot is that it unfolds in a sequence of events. One event causes another. The center of story-plots is that we humans insert ourselves into such chains of cause and effect. We act in the hope of making something happen: something physical, something mental. As compared with mere movement, action always has an element of the voluntary, prompted by an intention to accomplish something. Putting this in another way, we act for reasons. Plot is the literary version.*

cronológica linear, enquanto a história, sim, se apresenta com início, desenvolvimento e fim. Considerando-se a diferença entre discurso e história, difere-se, também, a forma como o enredo pode ser constatado em ambos os planos.

“A principal ferramenta conceptual ao derivar a estrutura do enredo do próprio texto é a ideia de uma gramática para histórias”<sup>19</sup> (BORTOLUSSI, M.; DIXON, P., 2003, p. 99). Por “gramática para histórias” podemos compreender as classificações estruturalistas da narrativa, ou seja, a descrição dos eventos e ações que compõem o discurso. Estas ferramentas descritivas permitem, pelo menos em princípio, encontrar a estrutura essencial da história, conforme refletido no texto. Na maioria dessas abordagens, formalistas ou estruturalistas, a ideia de uma gramática da história implica na noção de que os leitores possuem uma competência gramatical correspondente para a compreensão da estrutura do discurso narrativo (BORTOLUSSI, M.; DIXON, P., 2003). Mas elas encontram problemas: “as gramáticas da história podem não ser gerais o bastante, podem em si não capturar as regularidades mais interessantes nas histórias e têm uma relação incerta com o processamento e a competência dos leitores reais”<sup>20</sup> (BORTOLUSSI, M.; DIXON, P., 2003, p. 131).

Em contrapartida, outra maneira de estudar o enredo narrativo seria encontrar sua estrutura não mais no discurso, mas na história em si. Trata-se da constatação dos elementos da história – como os eventos, as personagens, as ações desempenhadas na estrutura da fábula –, independente da maneira em que o narrador os rearranja ( BORTOLUSSI, M.; DIXON, P., 2003, p. 109). Esta perspectiva também possui limitações: “uma dificuldade principal em tais abordagens é que os eventos não costumam ser afirmados no texto e devem ser inferidos. Além disso, localizar o enredo na relação entre eventos do mundo da história pareceria negligenciar o impacto do próprio discurso”<sup>21</sup> (BORTOLUSSI, M.; DIXON, P., 2003, p. 131).

---

<sup>19</sup> *The main conceptual tool in deriving the structure of the plot from the text itself is the notion of a grammar for stories.*

<sup>20</sup> *Story grammars may not be sufficiently general, may not in themselves capture the most interesting regularities in stories, and have an uncertain relationship to the processing and competence of actual readers.*

<sup>21</sup> *A principal difficulty in such approaches is that events are often not stated in the text and must be inferred. In addition, locating plot in the relationship among story-world events would seem to neglect the impact of the discourse itself.*

Dessa maneira, Marisa Bortolussi e Peter Dixon propõem uma nova abordagem do enredo narrativo: a forma como o enredo é processado pelo leitor. O enredo não é apenas uma informação passada do texto (ativo) a um leitor (passivo), mas uma construção ativa do leitor. Cuida-se da experiência do enredo pelo leitor: o que se torna importante não é mais a construção textual ou a identificação do enredo na história, mas sim como o leitor interage com ele. Para possibilitar este tratamento de que o enredo se situa no leitor, os autores afirmam que é importante distinguir cuidadosamente quais são os elementos textuais que fornecem informações sobre os eventos e as ações que constituem o enredo e como essas características textuais são construídas pelos leitores para representar esses eventos. Assim, é uma via de mão dupla: é dentro do texto que o leitor consegue as informações para a construção do enredo, porém é pela maneira que ele processa essas informações que o enredo é, de fato, construído. A fim de comprovar como o enredo é criado pelo leitor, eles apontam a importância do narrador para esta criação:

Nossa hipótese é de que os leitores representam não os planos e os eventos do mundo da história, mas sim aquilo que o narrador parece transmitir no que diz respeito a esses enredos e eventos. Isto significa que os leitores não estão diretamente envolvidos com o que acontece no mundo da história, mas sim com o que o narrador dá a entender que é importante ou interessante sobre o que está acontecendo<sup>22</sup> (BORTOLUSSI, M.; DIXON, P., 2003, p. 125).

Como parte da proposta da *psychonarratology* (ou psiconarratologia) se baseia em experimentos empíricos, Bortolussi e Dixon citam um estudo sobre a inferência do ponto de vista do narrador no processamento do leitor sobre os planos das personagens: “O ponto essencial deste estudo é que as representações de planos pelos leitores não dependem puramente em quais informações sobre os planos de uma personagem são fornecidas no textos, mas também daquilo que os leitores inferem que o narrador deseja comunicar sobre tais planos”<sup>23</sup> (BORTOLUSSI, M.; DIXON, P., 2003, p. 127).

---

<sup>22</sup> *We hypothesize that readers represent not the plans and events of the story world, but rather that which the narrator seems to convey concerning those plots and events. What this means is that readers are not directly concerned with what happens in the story world, but instead with what the narrator implies is important or interesting about what happens.*

<sup>23</sup> *The essential point of this study is that readers' representations of plans do not depend purely on what information about a character's plans are provided in the text, but also on what readers infer the narrator wishes to communicate about such plans.*

No experimento são apresentadas pequenas histórias simples, em que dois personagens coordenam um plano para atingir objetivos, entre os quais existem os principais e os minoritários. Depois de ler as histórias, os leitores respondem um questionário de “sim” ou “não” sobre qual é o objetivo das personagens e como elas o coordenam. O experimento confirmou a hipótese dos professores: independente do texto que relata que as personagens fazem um plano para alcançar um objetivo, esse plano é considerado como a parte principal do enredo nas histórias em que o narrador reforça sua importância. Os professores também constataram que várias inferências são feitas a partir da avaliação do narrador. Por exemplo, a importância do planejamento das personagens é inferida pela maneira como o narrador o apresenta. Assim, comprova-se que o leitor, ao menos numa estrutura simples, pode ser responsável pela construção do enredo: ele não deriva somente do texto, mas também não é independente dele (BORTOLUSSI, M.; DIXON, P., 2003, p. 127-131).

Ainda pensando sobre a hipótese de processamento do enredo pelo leitor, é fácil notar pela maneira que contamos uma história como ela pode variar de pessoa para pessoa, pela importância que cada indivíduo dá aos fatos. Todos nós já nos deparamos com uma situação que compartilhamos com outras pessoas; porém, quando vamos relatá-la, parecem acontecimentos diversos. No processamento do enredo da narrativa pelo leitor, essas singularidades também aparecem; contudo, dentro do discurso narrativo, há recursos que são utilizados para sinalizar a importância ou não de certos eventos e ações e é pela análise deles que o processamento do leitor pode ser objeto da narratologia. Por exemplo, quando lemos *Dom Casmurro*, podemos construir o enredo de maneiras diversas, em especial um enredo em que Bentinho inventa uma suposta traição de Capitu e outro enredo em que a moça de fato traiu o protagonista. Há na narrativa elementos textuais para servir de substrato para ambos os enredos. Logo, o fato de que um romance pode ser relatado de maneiras diversas demonstra a existência de enredos diversos e pode servir de evidência do papel que o leitor desempenha na criação e construção do enredo narrativo.

Outra maneira de estudar o enredo da narrativa é pela análise da construção do mundo possível ficcional. Explicar como este universo ficcional é



arquitetado é outra maneira de desvendar como o enredo da narrativa é textualmente construído. Assim, é preciso entender a ficção como construção e reprodução da realidade. A obra de Ludomir Dolezel é uma alternativa para a perspectiva mimética da literatura, pertencente a um paradigma definido pelo autor como *one world frame* (ou “estrutura de um mundo só”). Propõe-se uma mudança paradigmática para o *multiple ou possible world frame* (ou “estrutura de mundos múltiplos ou possíveis”), vale dizer, um sistema modal em que os elementos da ficção são construídos em um mundo possível, incompleto, regido por condições de existência que se relacionam ou operam de forma similar às propriedades da realidade, mas não dependem dela. Atribui-se aqui existência a entidades ficcionais, que se diferenciam ontologicamente das pessoas, lugares e eventos reais devido a seu status *nonactualized* (ou “não realizado”). Dessa forma, a narrativa ficcional é dotada de um caráter independente e potencialmente constitutivo e criativo em relação ao real (DOLEZEL, 1998, p. 15-28).

Mundos ficcionais são macroestruturas narrativas. Conforme define Lubomir Dolezel: “o conceito básico de narratologia não é ‘história’, mas ‘mundo narrativo’, definido dentro de uma tipologia de mundos possíveis”<sup>24</sup> (DOLEZEL, L., 1998, p. 31). A semântica ficcional não nega que as histórias sejam uma das características definidoras da narrativa, mas coloca em primeiro plano as condições macroestruturais de sua criação: as histórias acontecem e são representadas em certos tipos de mundos possíveis. Ao expor detalhadamente a construção do mundo ficcional, Dolezel propõe categorias que não eram exploradas pela narratologia clássica, como, por exemplo, o nível de saturação de informações na construção daquele mundo, o quanto sabemos daquele mundo. Muitas vezes as informações são limitadas, e não somos capazes de afirmar, por exemplo, qual é a cor da casa do protagonista de uma história, mas sabemos que a casa existe e que o protagonista e os elementos fazem parte do mundo ficcional.

Para iniciar a construção do mundo ficcional possível, Dolezel nos apresenta o que ele denomina de *world of states* (ou “mundo de estados”),

---

<sup>24</sup> *The basic concept of narratology is not ‘story’, but ‘narrative world’, defined within a typology of possible worlds.*

constituído por objetos estáticos com propriedades físicas estacionárias e relações fixas. É fechado, atemporal; é um mundo de silêncio, onde nada munda e nada acontece. É o mundo das ideias eternas e o universo do discurso da lógica clássica. Nesse mundo estático, então, são introduzidas novas entidades: uma delas pode ser a força da natureza, que origina um mundo dinâmico, mas em que as mudanças são de origem inanimada. Outra entidade que pode ser introduzida nos mundos ficcionais são as pessoas: elas possuem, além da dinâmica física, uma vida mental que pode ser introduzida no mundo possível. Geralmente é por meio dela que acontecem as mudanças derivadas das pessoas, pela sua intenção em agir em prol de um objetivo. Este é o começo da construção da macroestrutura narrativa, a criação de um mundo e a introdução de entidades capazes de modificá-lo. Além desses elementos macroscópicos da narrativa, Dolezel também aponta que existem microestruturas da narrativa, todavia elas não são o foco de sua exposição.

Ainda sobre as pessoas que constituem a narrativa, Dolezel afirma que o mundo ficcional pode ser classificado da seguinte forma: *one-person worlds* (ou “mundos de uma pessoa só”) ou *multiple-person worlds* (ou “mundos de múltiplas pessoas”). A definição é clara: mundos ficcionais de apenas uma pessoa possuem apenas uma entidade pessoal, enquanto nos de múltiplas pessoas há várias personagens que o compõem. Quando se trata de mais personagens, outras classificações são importantes para a criação daquele mundo ficcional: por exemplo, a hierarquia entre essas pessoas, a motivação para que ajam e interajam entre si no universo possível, etc. Um exemplo de *one-person world* é o mundo ficcional de Robison Crusoe. Esta classificação pode parecer óbvia, mas ela é o início do processo apresentado por Dolezel. Estabelecendo que o mundo ficcional gira em torno de uma pessoa ou de múltiplas, ele começa a apresentar outras categorias essenciais para o seu funcionamento. Por exemplo, em um mundo de múltiplas pessoas, ele introduz categorias de ação, de motivação das personagens, modos de ação e de interação, etc.

Assim, utilizando as ferramentas propostas por Dolezel, é possível analisar o enredo narrativo de uma forma diversa e gerar outro questionamento: Como o enredo se explica pelas regras que foram estabelecidas dentro daquele universo ficcional particular? Podemos estudar o enredo como parte da construção do mundo ficcional possível, e não como a razão de ser da narrativa.

Rick Altman propõe outra forma de estudar o enredo narrativo em seu livro *A theory of narrative* (ou “Uma teoria da narrativa”). O autor sugere um entendimento de narrativa que relaciona o enredo às personagens e é orientada pela maneira como o leitor acompanha determinadas personagens no decorrer da história. Trata-se de um processo que ele chama de *following*: a narrativa se estrutura pela forma como acompanhamos as personagens, seja nas ações que eles desempenham, seja na exposição dos seus estados mentais. A orientação é sempre focada na personagem e como nós a seguimos durante a história. Para justificar a mudança de seu enfoque, o autor afirma que as teorias da narrativa estão normalmente relacionadas a um tipo específico de enredo, porém isso é limitador, uma vez que privilegia as ações e desprestigia o agente dos eventos que constituem a narrativa: as personagens.

A primeira definição apresentada por Altman diz respeito aos elementos que constituem a narrativa:

O material narrativo abrange as características textuais mínimas necessárias para produzir uma narrativa. A atividade de narração envolve a presença de um padrão de narração capaz de apresentar e organizar o material narrativo. A condução narrativa designa uma prática de leitura exigida para que o material narrativo e a atividade de narração venham à tona no processo interpretativo<sup>25</sup> (ALTMAN, R., 2008, p. 10).

Assim, um dos aspectos mais característicos da narrativa envolve a postura do leitor de seguir uma personagem de ação em ação e de cena em cena. A vontade e a intenção do leitor ou espectador de acompanhar uma personagem na sequência de eventos que constituem a narrativa é uma forma de estruturá-la. “O processo de acompanhar destaca ao mesmo tempo a personagem e o narrador, a narrativa e a narração. É exatamente esta ênfase simultânea em dois níveis diferentes que constitui a narrativa”<sup>26</sup> (ALTMAN, R., 2008, p. 16).

---

<sup>25</sup> *Narrative material encompasses the minimal textual characteristics necessary to produce narrative. Narrational activity involves the presence of a narrating instance capable of presenting and organizing the narrative material. Narrative drive designates a reading practice required for narrative material and narrational activity to surface in the interpretive process.*

<sup>26</sup> *The process of following thus simultaneously highlights character and narrator, diegesis and narration. It is precisely this simultaneous emphasis on two different levels that constitutes narrative.*

Seguindo a abordagem de Altman, o processo de seguir uma personagem na narrativa é essencial para que um texto (ou outro meio) seja lido (ou percebido) como uma narrativa e crie, assim, o que ele chama de atividade de narração. Ademais, por este padrão de acompanhar uma personagem durante a construção do enredo, a narrativa pode se estruturar no que ele denomina de *following units* (ou “unidades de seguimento”). O primeiro ponto que cabe levantar sobre este conceito é que as *following units* não podem ser confundidas com a ideia de ponto de vista ou focalização. Não se trata de focalizar certo evento ou priorizar certa perspectiva, mas sim de uma estrutura que constitui a narrativa como um todo. “Acompanhar é essencial para a própria categoria de narrativa: onde houver narrativa, há acompanhamento”<sup>27</sup> (ALTMAN, R., 2008, p. 22). Nós seguimos as personagens praticando ações e vivendo dentro do mundo ficcional; não se trata apenas de uma mudança de ponto de vista, mas de uma unidade de ação e sequência de eventos que acompanhamos do princípio ao fim da história.

Estabelecido o que são as *following units* que configuram as narrativas, é importante determinar como nós transitamos entre elas. Altman apresenta o conceito de modulações para este efeito. Elas podem ser classificadas em três tipos: a primeira modulação ocorre quando uma unidade de seguimento (*following unit*) entra em contato com a outra dentro da narração, que seria o caso de um encontro físico das personagens, por exemplo. Uma segunda forma “é um método de modulação que depende não de contato físico no mundo diegético, mas de alguma característica que duas personagens compartilham e que podem ser usadas pelo narrador”<sup>28</sup> (ALTMAN, R., 2008, p. 23). Um exemplo é quando o narrador está relatando uma ação de uma personagem e faz uma pausa para apresentar outra unidade de seguimento, como “enquanto isso na casa de Maria...”. O terceiro tipo abandona qualquer tipo de lógica e simplesmente passa de uma *following unit* para outra, sem aparente conexão entre elas. Ainda sobre as modulações, Altman afirma: “Eu chamo o primeiro tipo

---

<sup>27</sup> *Following, in contrast, is essential to the very category of narrative: wherever there is narrative there is following.*

<sup>28</sup> *(...) is a modulation method that depends not on physical contact in the diegetic world but on some characteristic that two characters share and that can be played up by the narrator.*

de modulação de “metonímica”, o segundo de “metafórica” e o terceiro de “hiperbólica”<sup>29</sup> (ALTMAN, R., 2008, p. 24).

Desta forma, toda narrativa pode ser concebida como uma série individual de *following units* que se unem por meio de modulações e são organizadas de uma maneira particular. Cada texto narrativo exhibe, assim, um padrão de seguimento (*following pattern*) específico. As narrativas são dependentes desses padrões de seguimento em conjunto com as unidades de seguimento específicas. Altman passa então a analisar três *following patterns*: a *single-focus narrative* (ou “narrativa com foco único”), a *dual-focus narrative* (ou “narrativa com foco duplo”) e a *multiple-focus narrative* (ou “narrativa com focos múltiplos”). Como os nomes indicam, a tipologia apresentada se relaciona diretamente a quantidade de unidades de seguimento que formam as narrativas.

Além do número de *following units* que justifica os *following patterns*, Altman também assevera que estes padrões apresentam características próprias. A narrativa de foco duplo, por exemplo, normalmente possui os seguintes atributos:

- Um *following pattern* que alterna entre oponentes ou amantes;
- Movimento regular entre os dois lados via modulação metafórica;
- Uma exposição que estabelece dois indivíduos, grupos ou princípios equivalentes e opostos;
- Progressão do texto por substituição em vez de conexões de causa e efeito;
- Personagens que funcionam como representantes de um grupo ou categoria e não como seres independentes que se desenvolvem ou mudam;
- Um enredo que resulta de um desequilíbrio temporário entre os dois lados e que prossegue pela remoção de exceções e pela restauração da unidade;
- Um desequilíbrio que produz um enredo, geralmente causado pela ação das personagens (“intermediárias”) que se recusam a seguir os mandos de seu grupo, categoria ou sexo;
- Importância da lei, tradição, natureza ou outros sistemas estabelecidos;
- Negação do tempo por suspensão, circularidade ou espacialização;
- Conclusão textual completa e retorno a uma situação estável que dependem da redução de dois grupos para um por eliminação ou fusão<sup>30</sup> (ALTMAN, R., 2008, p. 90).

---

<sup>29</sup> I call the first type of modulation “metonymic,” the second “metaphoric,” and the third “hyperbolic.”

<sup>30</sup> •A following-pattern that alternates between opponents or lovers;  
 • Regular movement between the two sides by means of metaphoric modulation;  
 • An exposition establishing two equivalent and opposed individuals, groups, or principles;  
 • Progression of the text by replacement rather than cause-and-effect connections;

Assim se configura o sistema de narrativa de dois focos. Um exemplo é a trilogia de Mia Couto *As Areias do Imperador: uma trilogia moçambicana*, formada pelos livros *Mulheres de Cinzas*, *Sombras da Água* e *O Bebedor de Horizontes*. Os livros são compostos por relatos de dois personagens: a primeira é Inami, uma jovem pertencente aos Vaxtopi, uma pequena tribo no litoral de Moçambique cujas terras são constantemente disputadas pelos Vanguni e pelos portugueses. A segunda é o sargento Germano de Melo, soldado português que está em Moçambique para concretizar a colonização portuguesa. O romance se estrutura pela distinção destes dois focos narrativos; a história é conhecida pelos relatos de Inami e pelas cartas do sargento Germano de Melo. No decorrer da história, os caminhos de ambos se entrelaçam e eles, se tornam amantes. Todavia, em que pese a sintonia na relação amorosa, eles representam ideias opostas em vários sentidos: homem/mulher, colonizador/colonizado, branco/negro. Assim, é possível afirmar que seguimos a narrativa por duas *following units* que se alternam constantemente durante o romance: são estes dois personagens que alimentam o nosso estímulo para continuar a acompanhar a história.

O enredo narrativo, como se tentou demonstrar, pode ser analisado de formas diversas. Novas propostas da narratologia tentam encontrar tipologias e classificações que sejam mais amplas e possam abarcar mais fenômenos que estruturam e configuram as narrativas. Trata-se de uma exposição breve de como um tópico pode ser estudado por vários prismas e, dessa forma, como outras reflexões podem surgir e fermentar o ambiente dos estudos literários.

Após refletir sobre maneiras de teorizar e estudar a narrativa, passando por propostas clássicas e pós-clássicas e detalhando duas temáticas importantes para o campo de estudos (personagens e enredo), a continuação

- 
- *Characters who operate as representatives of a group or category rather than as independent beings who develop or change;*
  - *A plot that results from a temporary imbalance between the two sides and that proceeds by removal of exceptions and restoration of unity;*
  - *An imbalance that produces the plot, often engendered by the action of characters ("middlemen") who refuse to follow the dictates of their group, category, or sex;*
  - *Importance of the law, tradition, nature, or other established systems;*
  - *Negation of time through suspension, circularity, and spatialization;*
  - *Textual completion and return to a stable situation that depend on the reduction of two groups to one, through elimination or merging.*

desse trabalho focará na relação da cognição com a narrativa e como novos instrumentos podem facilitar os estudos da narratologia.

### 3. TEORIA DA MENTE E NARRATIVA

#### I. Mind-reading (mentalização)

De maneira superficial, foi mencionado nesta dissertação a relação da teoria da mente, ou *mind-reading* e a narrativa, todavia, como se trata de uma proposta promissora da narratologia cognitiva, cabe expor essa relação detalhadamente neste tópico. Para tanto será utilizado, majoritariamente, o livro “Why do we read fiction: theory of mind and the novel” (ou “Por que lemos ficção: teoria da mente e o romance”), de Lisa Zunshine.

Em seu livro a autora explora a contribuição de teoria da mente para a leitura e interpretação da literatura. Por “teoria da mente”, também chamada de como *mind-reading*, entende-se a capacidade humana de atribuir estados mentais a si próprio e aos outros. Zunshine explica que os termos são utilizados na área da psicologia cognitiva: “descrever nossa habilidade de explicar o comportamento das pessoas com base em seus pensamentos, sentimentos e desejos. Assim, nós nos envolvemos em *mind-reading* quando atribuíamos a uma pessoa certo estado mental com base em sua ação observável”<sup>31</sup> (ZUNSHINE, L., 2012, p. 9). O que a autora defende é que, ao nos depararmos com personagens ficcionais, nós acionamos as mesmas habilidades da teoria da mente para interpretá-las e conhecê-las: “Todos aprendemos, conscientemente ou não, que a interpretação padrão de comportamento reflete o estado mental de uma personagem e cada história de ficção que lemos reforça nossa tendência de fazer esse tipo de interpretação primeiro”<sup>32</sup> (ZUNSHINE, Lisa. 2012, p. 4).

Atribuir estados mentais a outras pessoas é a maneira padrão pela qual transitamos em nosso ambiente social, por mais incorretas que possam ser as

---

<sup>31</sup> *To describe our ability to explain people's behavior in terms of their thoughts, feelings, beliefs, and desires. Thus we engage in mind-reading when we ascribe to a person a certain mental state on the basis of her observable action.*

<sup>32</sup> *We all learn, whether consciously or not, that the default interpretation of behavior reflects a character's state of mind, and every fictional story that we read reinforces our tendency to make that kind of interpretation first.*

nossas atribuições. Por exemplo, uma pessoa cai na rua e começa a chorar-intuitivamente atribuímos o choro à queda que acabou de ocorrer, porém na realidade essa pessoa estava chorando pela morte de seu gato e a queda foi insignificante para despertar as lágrimas. As atribuições acontecem constantemente e, sem que percebamos, a teoria da mente é automática: nos acionamos sem termos consciência de tê-la feito. Outro fator importante é que ela é fortemente dependente do contexto. Assim, os mecanismos cognitivos que evoluíram para processar informações sobre pensamentos e sentimentos dos seres humanos estão constantemente em alerta, verificando seu ambiente em busca de pistas para compreendê-lo. É fácil perceber como os estudos da mente podem ter implicações na literatura, uma vez que na leitura acionamos esses mecanismos constantemente, às vezes de maneira mais consciente para que a história possa fazer sentido. Lisa Zunshine defende a aplicação da teoria da mente para os estudos literários:

Assim, uma implicação preliminar de aplicar o que sabemos sobre a teoria da mente em nosso estudo de ficção é que ela torna possível a literatura como a conhecemos. O próprio processo de entender o que lemos parece estar assentado em nossa habilidade de atribuir a construções verbais esparsas que generosamente chamamos de "personagens" um potencial para uma variedade de pensamentos, sentimentos e desejos e então procurar "pistas" que nos permitiriam adivinhar seus sentimentos e dessa forma prever suas ações<sup>33</sup> (ZUNSHINE, L., 2012, p. 12).

A capacidade de atribuir estados mentais e interpretar a linguagem corporal de outras pessoas é explorada intensamente por autores de obras literárias. A maneira como uma personagem é exposta, o modo como ela olha, como se porta, o que faz com as mãos são indicativos de um comportamento que o escritor espera que o leitor reconheça. Aqueles detalhes (mínimos) acerca da feição e porte de certa personagem importam para sua construção e para explicar sua trajetória dentro da narrativa.

Dentro do mundo ficcional, o *mind-reading* não funciona apenas do leitor para com as personagens; ele também atua entre as personagens, entre o

---

<sup>33</sup> Thus one preliminary implication of applying what we know about ToM to our study of fiction is that it makes literature as we know it possible. The very process of making sense of what we read appears to be grounded in our ability to invest the flimsy verbal constructions that we generously call "characters" with a potential for a variety of thoughts, feelings, and desires and then to look for the "cues" that would allow us to guess at their feelings and thus predict their actions.



narrador e as personagens, entre o narrador e o leitor, entre o autor e o leitor, podendo ser em níveis superficiais ou mais profundos, como, por exemplo, informações que são partilhadas apenas entre alguns personagens, sem o conhecimento de outros, sentimentos que são divididos apenas entre o narrador o leitor, entre outros (ZUNSHINE, L., 2012). É a partir dessas implicações que o leitor conhece a obra e seus personagens, consegue prever certas atitudes, surpreender-se com outras, criar empatia e finalmente imergir no mundo ficcional. Lisa Zunshine afirma que é por conta da teoria da mente e como ela opera que a literatura funciona (ZUNSHINE, L. 2012, p. 12).

## II. Meta-representação

Lisa Zunshine defende que “a atribuição de estados mentais a personagens literários é crucialmente mediada pelo funcionamento de nossa capacidade meta-representacional”<sup>34</sup> (ZUNSHINE, L., 2012, p. 05).

O conceito de meta-representação é essencial para a relação da teoria da mente com a narrativa. Foi introduzido nas ciências cognitivas na década de 1980, sendo que ganhou importância entre filósofos e psicólogos e é hoje objeto de uma considerável e abrangente área de estudos. A hipótese pode ser descrita como uma representação da representação, ou seja, a meta-representação consiste de duas partes. A primeira parte especifica uma fonte de representação. Por exemplo: "eu pensei...", ou "nosso professor avisou..."; a segunda parte fornece o conteúdo da representação, por exemplo, "... que ia chover" ou "... que não haverá aula hoje" (ZUNSHINE, L., 2012, p. 47). Sobre a relação entre a meta-representação e a teoria da mente, Zunshine afirma: “nossa tendência de rastrear as fontes de nossas representações – para meta-representá-las – é uma dotação cognitiva específica intimamente relacionada à nossa capacidade de ler mentes”<sup>35</sup> (ZUNSHINE, L., 2012, p. 48).

A meta-representação diz respeito àquela parte de representação que especifica a fonte de informação; é o que previne a representação de circular

---

<sup>34</sup> *The attribution of mental states to literary characters is crucially mediated by the workings of our metarepresentational ability.*

<sup>35</sup> *Our tendency to keep track of sources of our representations -to metarepresent them- is a particular cognitive endowment closely related to our mind-reading ability.*

livremente pelo nosso sistema cognitivo e ser utilizada como inferência para qualquer processo. Depois que essa fonte de informação está estabelecida na nossa mente, nos resta apenas a representação e em diversas ocasiões chegamos a esquecer a parte “meta” delas. É ainda por meio da meta-representação que a mente tem a capacidade de armazenar certas informações “sob orientação” (“*under advisement*”), o que significa que somos capazes de reconhecer inferências, ainda que elas estejam incorretas, não sejam verdadeiras ou gerem dúvidas (ZUNSHINE, L., 2012, p. 50).

O conceito de meta-representação começou a ser formulado para explicar a diferença entre “memórias episódicas (isto é, memórias vinculadas a episódios ou experiências específicas de aprendizagem) em comparação com memórias semânticas (ou seja, conhecimento geral não vinculado a experiência específica de aprendizagem)”<sup>36</sup> (ZUNSHINE, L., 2012, p. 51). As memórias episódicas são aquelas que possuem uma meta-representação; elas são informadas, possuem um tempo, espaço, agente específico. Por exemplo: “ontem, na casa dos meus pais, eles me falaram que eu deveria começar a economizar dinheiro, por conta da crise financeira”. Enquanto as memórias semânticas não passam por esse processo, não possuem essas etiquetas informacionais (*source tags*). É por meio dessa forma de memória que é possível alguém saber de fatos culturalmente conhecidos, como o significado de palavras ou fatos sobre o mundo, sem recordar a experiência na qual adquiriu aquela representação. Importa apontar que essa memória semântica, ou apenas representação, pode adquirir uma fonte de informação e se transformar em uma meta-representação. Por fim, cabe apontar que tanto a memória episódica (meta-representação) quanto a memória semântica (representação) são dependentes do contexto e potencialmente fluidas (ZUNSHINE, L., 2012, p. 52).

“ (...) nossa capacidade meta-representacional é essencial para planejar, interpretar a comunicação, empregar as informações trazidas pela comunicação, avaliar outras alegações, atribuir estados mentais, fingir ou perpetuar enganos usando inferências para localizar informações sobre relações causais ocultas ou passadas e muito mais,

---

<sup>36</sup> *Episodic memories (i.e., memories tied to specific learning episodes or experiences) as compared with semantic memories (i.e., general knowledge not tied to specific learning experience).*

o que torna a mente humana tão distinta"<sup>37</sup> (ZUNSHINE, L., 2012, p. 52-53).

A habilidade de formar meta-representações ocorre quando a mente precisa resolver problemas sobre como modelar a mente de outros ou reconhecer inferências durante a comunicação. “Afim, considere o quão crucial é para uma espécie social como a nossa atribuir pensamentos às pessoas ao nosso redor, mantendo-se a par de nós mesmos como fontes dessas atribuições, caso precisemos revisá-las mais tarde”<sup>38</sup> (ZUNSHINE, L., 2012, p. 53).

A meta-representação é essencial para que possamos avaliar a nossa habilidade de *mind-reading*. Atribuimos estados mentais a outras pessoas e personagens ficcionais e em razão da meta-representação podemos buscar quais foram as fontes informacionais que utilizamos para realizar aquela inferência.

Considerando resumidamente explicado o que são meta-representações, como elas funcionam e como se relacionam com a teoria da mente, agora se faz necessário interagir esses fenômenos cognitivos com os textos literários.

### III. *Mind-reading* e Dom Casmurro

A fim de exemplificar como a teoria da mente pode interagir com a literatura, será realizada uma tentativa embrionária de análise literária com esse viés. Será utilizado um capítulo específico do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis: o capítulo XVII (*Um plano*), e serão feitos apontamentos de como o *mind-reading* pode operar dentro do romance.

Inicialmente, cumpre lembrar que o romance é narrado em primeira pessoa pela personagem Bentinho/Dom Casmurro. Esta informação merece destaque, pois durante a narração podemos observar o *mind-reading* que o

---

<sup>37</sup> (...) *our metarepresentational capacity is thus essential to planning, interpreting communication, employing the information communication brings, evaluating others claims, mind-reading, pretense, detecting or perpetrating deception, using inference to triangulate information about the past or hidden causal relations, and much else that makes the human mind so distinctive.*

<sup>38</sup> *After all, consider how crucial it is for a social species such as ours to be able to attribute thoughts to people around us while keeping track of ourselves as sources of those attributions in case we need to revise them later.*

narrador faz de Capitu ao apresentá-la, de certa maneira para convencer os leitores e a si mesmo de suas suposições.

O excerto começa com Bentinho contando para Capitu sobre sua ida ao seminário: “Com os olhos em mim, Capitu queria saber que notícia era a que me afligia tanto. Quando lhe disse o que era, fez-se cor de cera” (ASSIS, M. 2018, p. 74). Nessa indicação inicial, a expressão “fez-se cor de cera” remete ao estado de surpresa em que entrou Capitu, estado também notado por Bentinho, que, logo em seguida, a “acudiu”, afirmando que não iria de maneira alguma para o seminário. Nota-se que neste princípio ocorreu um *mind-reading* muito simples, que nos é habitual e cuja interpretação não gera confusão ou contradição (ficar cor de cera = empalidecer, o que demonstra surpresa); porém, logo em seguida, o estado atônito de Capitu começou a intrigar Bentinho e também o leitor:

Capitu, a princípio, não disse nada. Recolheu os olhos, meteu-os em si e deixou-se estar com as pupilas vagas e surdas, a boca entreaberta, toda parada. Então eu, para dar força às afirmações, comecei a jurar que não seria padre. [...] Capitu não parecia crer nem descrever, não parecia sequer ouvir; era uma figura de pau. Quis chamá-la, sacudi-la, mas faltou-me animo. Essa criatura que brincara comigo, que pulara, dançara, creio até que dormira comigo, deixava-me agora com os braços atados e medrosos (ASSIS, M., 2018, p. 75).

Ao processarmos como Bentinho estava se sentindo, somos capazes de inferir a aflição dele ao ver sua amiga calada em estado catatônico. Então Capitu, “tornou a si, mas tinha a cara lívida, e rompeu nestas palavras furiosas: – Beata! Carola! Papa-missas!” (ASSIS, M., 2018, p. 75), a reação de Capitu deixa Bentinho “aturdido”, tanto que ele afirma que “não podia entender tamanha explosão” (ASSIS, M., 2018, p. 75) Todavia, logo em seguida apresenta uma explicação razoável para aquela atitude de sua amiga, ele entende que Capitu, apesar de gostar de sua mãe, gosta mais dele.

Entretanto, o narrador, apesar da compreensão, aponta os insultos de Capitu e relata certos obséquios que sua mãe fez a ela: “Que ela também ia à missa, e três ou quatro vezes minha mãe é que a levou, na nossa velha sege. Também lhe dera um rosário, uma cruz de ouro e um livro de Hora...” (ASSIS, M., 2018, p. 75).

Neste trecho há vários acontecimentos de *mind-reading*. Primeiro notamos como a fala de Bentinho é contraditória, pois não somente a reação de

Capitu (de rebelar-se contra a Dona Glória) é entendida por ele como também é julgada. Ele não fica de fato “aturdido” pela conduta de sua amiga, mas a compreende e a utiliza para tentar mostrar para o leitor traços do caráter de Capitu. O leitor, por sua vez, consegue entender a atitude da menina: a raiva direcionada à Dona Glória faz completo sentido, sendo ela a responsável por afastar Bentinho de Capitu. Mas, quando Bentinho aponta as palavras impróprias proferidas pela amiga em conjunto com favores prestados por Dona Glória, faz-se acreditar que Capitu estava sendo injusta e ingrata, pensamento que Bentinho compartilha. Assim, notamos que, por mais que Bentinho conseguisse entender a razão da raiva da Capitu, achava que a amiga estava mostrando um mau caráter ao se expressar daquela maneira, e a forma como ele expõe esses fatos o colocam como menino ingênuo tentando entender a amiga que estava sem razão.

É importante ressaltar que essas interpretações são semelhantes às que fazemos em relação às pessoas reais e a capacidade de entrarmos na mente de uma personagem ficcional é natural, pois acontece da mesma forma que praticamos em nossa vida cotidiana.

Na continuação, temos:

Nunca a vi tão irritada como então; parecia disposta a dizer tudo a todos. Cerrava os dentes, abanava a cabeça.... Eu, assustado, não sabia que fizesse, repetia os juramentos, prometia ir naquela mesma noite declarar em casa que, por nada neste mundo, entraria no seminário.

-Você? Você entra.

-Não entro.

-Você verá se entra ou não.

Calou-se outra vez. Quando tornou a falar, tinha mudado; não era ainda a Capitu do costume, mas quase. Estava séria, sem aflição, falava baixo. Quis saber a conversação da minha casa; eu contei-lha toda, menos a parte que lhe dizia respeito (ASSIS, M., 2018, p. 75).

Aqui, pelo decorrer da cena, temos a sensação de mudança de atitude de Capitu, que parece ter passado do primeiro estado de raiva e surpresa para uma percepção reflexiva acerca da situação, não sem antes perceber que Bentinho, por si só, não conseguiria se interpor contra a mãe e que, por mais que não gostasse da ideia de ir para o seminário, aquilo estava nas mãos de Dona Glória e não conseguiria (ou queria) sair dali. Isso pode ser inferido do pequeno diálogo entre os dois: “ – Você? Você entra. – Não entro. – Você verá se entra ou não”.

Cabe lembrar que Capitu tinha razão: Bentinho acaba entrando no seminário, mesmo que posteriormente consiga não se tornar padre.

Em seguida, Capitu começa a interrogar sobre o que Bentinho tinha ouvido, confirmando a percepção de uma Capitu mais prática, não mais tomada pela emoção e procurando uma solução para a situação. Nessa oportunidade, questiona o porquê de José Dias lembrar a Dona Glória da promessa e agora é Bentinho quem se descontrola, fala mal de José Dias, diz que ele é apenas uma pessoa ruim e faz ameaças (em vão), falando que, quando for o dono da casa vai mandá-lo embora. Nesse fragmento é possível notar que, assim como Capitu, Bentinho também fica com raiva e bravo com a ida ao seminário, porém sua raiva é claramente direcionada para a pessoa errada, o que o narrador não percebe, ou sequer questiona. Como afirma Zunshine, essas conclusões são derivadas dos estados mentais que imputamos nas personagens e das informações textuais que procuramos na obra para validá-las. Neste caso, é sabido que a pessoa responsável pela promessa e conseqüente separação de Bentinho e Capitu é Dona Glória. A informação está no texto e, pela nossa determinação do estado mental de Bentinho, afirmamos sua incapacidade de reconhecer a culpa da mãe e a necessidade em direcionar sua indignação para outra pessoa – José Dias. Por esta contradição de Bentinho, que derivamos de seus estados mentais e preenchemos com as informações fornecidas durante o romance, podemos tirar conclusões de sua relação com a mãe e sua dependência dela e formamos opiniões acerca de sua personalidade, como, por exemplo, o fato de ele, diante de sua mãe, parecer fraco e sem condições de reagir. Também comparamos como Capitu reconhece a culpa de Dona Glória, enquanto Bentinho continua idealizando a mãe.

Continuando a pensar sobre uma solução, Capitu refletia, e a descrição de sua expressão corporal confirma a hipótese: “Capitu refletia. A reflexão não era coisa rara nela, e conheciam-se as ocasiões pelo apertado dos olhos. Pediu-me algumas circunstâncias mais, as próprias palavras de uns e de outros, e o tom delas. Como eu não queria dizer o ponto inicial da conversa, que era ela mesma, não lhe pude dar toda a significação. A tenção de Capitu estava agora particularmente nas lágrimas de minha mãe; não acabava de entendê-las” (ASSIS, M. 2018, p. 76).

As lágrimas da Dona Glória não são imediatamente entendidas por Capitu e Bentinho não mostrava preocupação com a emoção da mãe, mas são as lágrimas que podem ser a solução para o conflito de ambos. O leitor pode chegar a esta conclusão pela leitura do estado mental de Dona Glória. Como afirma Zunshine, nossa cognição assume que, por trás de qualquer representação física, há um estado mental possível e nós somos capazes de inferi-lo, ainda que as informações sobre ele sejam muito limitadas (ZUNSHINE, L. 2012, p. 23). Assim, da mesma forma que nós procedemos a identificação deste estado mental de Dona Glória e interpretamos que ela seria a chave para livrar Bentinho do seminário, Capitu também chega a esta conclusão. Como afirmado anteriormente, a imputação de estados mentais não ocorre somente entre leitor e personagem, mas também entre personagens. Assim, Capitu começa a pensar em uma forma de livrar Bentinho do seminário e se apoia na tristeza de Dona Glória em ver o filho partir.

Capitu acaba por ter um controle maior da situação, começa a esboçar um plano para que Bentinho não se torne padre, inclusive afirma que a raiva destinada a Dona Glória foi exacerbada e acaba por corrigir as injúrias antes proferidas, o que deixa o narrador contente. Capitu emenda-se quanto à Dona Glória, pois sabia que a correção agradaria a Bentinho, a quem gostaria de agradar e precisaria fazê-lo para manter a relação travada entre os dois. Nesse momento, a conversa entre os dois, Bentinho e Capitu já se encontra mais amena, o que Bentinho descreve como “a conversa entrou a cochilar e dormir”, ou seja, sem exaltações e sem tantas reflexões também. Entretanto, naquele momento passa um vendedor de cocada. Ele irrita Capitu, que se recusa a comprar o doce; Bentinho, por sua vez, compra as cocadas, mas as come sozinho. No romance ele explica a irritação da amiga:

“Comprei-as, mas tive de as comer sozinho; Capitu recusou. Vi que em meio da crise, eu conservava um canto para as cocadas, o que tanto pode ser perfeição, como imperfeição, mas o momento não é para definições tais; fiquemos em que a minha amiga, apesar de equilibrada e lúcida, não quis saber de doce, e gostava muito de doce. Ao contrário, o pregão que o preto foi cantando, o pregão das velhas tardes, tão sabido do bairro e da nossa infância:

*Chora, menina, chora  
Chora, porque não tem  
Vintém,*

a modo que lhe deixara uma impressão aborrecida. Da toada não era; ela a sabia de cor e de longe, usava repeti-la nos nossos jogos da

puerícia, rindo, saltando, trocando os papéis comigo, ora vendendo, ora comprando um doce ausente. Creio que a letra, destinada a picar a vaidade das crianças, foi que a enojou agora, porque logo depois me disse:

-Se eu fosse rica, você fugia, metia-se no pacote e ia para a Europa. Dito isto, espreitou-me os olhos, mas creio que eles não lhe disseram nada, ou só agradeceram a boa intenção. Com efeito, o sentimento era tão amigo que eu podia escusar o extraordinário da aventura.

Como vê, Capitu, aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois; mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos” (ASSIS, M., 2018, p. 77).

A atribuição do estado mental de Capitu pode divergir daquilo que foi explicado por Bentinho nesta passagem. A ideia de ir para a Europa podia de fato ser atrevida, porém não é isso que salta aos olhos, e sim a noção de que Capitu tinha de sua condição social, que Bentinho parecia não ter ou a ignorava. Ela sabia que não era rica e que não tinha condições financeiras para manter seu relacionamento com o vizinho, tanto que precisa alcançar as coisas não de salto, mas de saltinhos. Importa pontuar que esta interpretação é um conjunto da atribuição de estado mental a Capitu, mas também deriva do contexto do romance. O contexto é essencial para que o processo de *mind-reading* se desenvolva. Este discernimento de Capitu a acompanha durante todo o livro: mesmo depois que se casa com Bentinho, ela ainda mantém a condição de dependente. No momento do relato, com apenas 14 anos, ela já sabia que sua família devia para a família vizinha e que não pertenciam ao mesmo extrato social. Suas ações estariam condicionadas por esse contexto, e ela visava uma ascensão social ao mesmo tempo em que gostava de Bentinho, tanto que reflete sobre ambos os pontos. Enquanto para Bentinho, estando ele em uma posição social que não gerava problemas, apenas via as atitudes da amiga como atrevidas, também calculadas e muito pensadas. Não reconhecia totalmente a condição que a levava a pensar e agir daquela maneira. Nessa interpretação percebe-se que o contexto social do Brasil também interfere na maneira como procedemos o *mind-reading* das personagens e na compreensão da obra em geral.

Durante esse capítulo, percebemos como Bentinho (como jovem de 15 anos) e Dom Casmurro (como adulto, apenas contando a história) interpretavam as ações de Capitu como pessoa meticulosa e interesseira, que elaborava um plano a ser seguido –características que vão coadunar com a visão que será



imposta sobre Capitu na segunda parte do livro. O capítulo termina com Capitu sugerindo que Bentinho peça a José Dias para interceder à Dona Glória, explicando detalhadamente como ele deveria falar e agir.

A maneira como Bentinho relata e em seguida interpreta os estados mentais de Capitu fazem jus ao que posteriormente ele conclui sobre a personalidade da mulher como manipuladora, dissimulada, fria e calculista, porém nem sempre a interpretação do narrador é condizente com o contexto e com as ações e expressões da personagem. As reações de Capitu podem ser normais e justificáveis, e Bentinho as vê mal; também não reconhece a preocupação de Capitu em ser ela de uma família de classe econômica mais baixa e que deve favores e obséquios à família dele. Ademais, o modo como Capitu reconhece a dependência de Bentinho de sua mãe, sua fraqueza e falta de coragem são responsáveis pela construção mental que fazemos de Bentinho.

Os estados mentais atribuídos a Bentinho, a Capitu, os que Bentinho faz de Capitu, os que Capitu faz de Bentinho, os que podemos retirar das lacunas deixadas pelo narrador, a desconfiança criada nas características de ambas as personagens – todos são fruto da percepção de vários níveis de *mind-reading* relacionados com o contexto da obra, com a apresentação das personagens e com a narração do enredo. Por conta dessas atribuições, inferimos desejos, sentimentos, traçamos personalidades, prevemos futuros e nos relacionamos com as personagens Capitu e Bentinho, Bentinho/Dom Casmurro como narrador e também com Dona Glória e José Dias, esses dois últimos apenas citados pelos dois protagonistas da cena.

Ilustrou-se brevemente como uma abordagem cognitiva também pode ser produtiva para analisar a narrativa, em especial as personagens.

#### IV. Teoria da mente, meta-representação e narratologia

Lisa Zunshine explora como protagonistas ficcionais podem falhar ao atribuir estados mentais a outros personagens ficcionais, pois não são capazes de acessar as fontes informacionais que utilizaram para construir aquelas representações. Ela ainda sugere que essas falhas “podem ser usadas pelos autores que desejam provocar seus leitores, deixando-os inseguros sobre o que realmente está acontecendo na história e em quais representações que se

originam nas mentes dos personagens podem confiar”<sup>39</sup> (ZUNSHINE, L., 2012, p. 56). Essa forma de análise é a tentativa da autora de teorizar acerca das narrativas, considerando especialmente a categoria do personagem, utilizando ferramentas das ciências cognitivas.

O entendimento da narrativa depende da nossa capacidade de atribuição de estados mentais aos personagens (*mind-reading*). Por essa capacidade cognitiva somos capazes de fazer afirmações como: Dom Casmurro acredita que Capitu o traiu; em vários momentos da história observamos o narrador explicando o que Capitu está pensando ou sentindo. Essa atribuição é feita a partir da sua representação de Bentinho/Dom Casmurro da amiga, que é construída durante todo o romance. Ao longo da obra observamos como a meta-representação de Bentinho/Dom Casmurro de Capitu gera dúvidas. Primeiramente, a fonte de informação que temos da representação de Capitu é compartilhada pelo Bentinho de 15 anos, que amava a amiga; todavia, o narrador Dom Casmurro atualiza a representação com novas meta-representações durante todo o enredo, gerando dúvidas quanto a veracidade da representação.

Ainda: o narrador Bentinho/Dom Casmurro, ao acessar sua memória episódica, não é capaz de criar uma representação livre de dúvidas e totalmente verdadeira sobre Capitu. Quando as fontes informacionais são expostas (as meta-representações) elas são sempre frágeis. Por exemplo: Dom Casmurro tenta afirmar que Ezequiel não é seu filho, mas sim de Escobar, e para tanto apenas lembra de um momento em que Capitu alega que viu um olhar semelhante ao do filho em outras duas pessoas: Escobar e um amigo de seu pai. A própria fonte informacional que cria a meta-representação é incerta e duvidosa; não se trata de um fato, mas de uma opinião que sequer é relativa apenas a Escobar; é somente um comentário sobre uma feição que Capitu viu em outras duas pessoas. É assim que a dúvida é criada acerca da representação de Capitu e, portanto, restam incertezas quanto ao caráter da personagem. Como não existe no enredo a narração do ato da traição – ela apenas é levantada pelo narrador Bentinho/Dom Casmurro –, o autor depende do convencimento do leitor de que a personagem Capitu seria capaz de realizar o

---

<sup>39</sup> *Such failures could be used by the authors wishing to tease their readers by making them unsure of what is really going on in the story and which representations originating in the characters' minds they could trust.*

ato. Porém, ao mesmo tempo cria diversas incertezas quanto à representação que Bentinho/Dom Casmurro faz de Capitu, tendo em vista essas memórias frágeis e inconsistentes. Lisa Zunshine sintetiza: “Nossa capacidade de ‘monitorar e restabelecer os limites dentro dos quais cada representação permanece útil’ é fundamental para nossas práticas de interpretação literária”<sup>40</sup> (ZUNSHINE, L., 2012, p. 64). No caso de Dom Casmurro, a cada nova representação da Capitu a incerteza e a dúvida aumentam.

Os fenômenos de *mind-reading* e meta-representação são complementares, uma vez que a meta-representação serve para validar (ou não) os estados mentais que são atribuídos. “...nossa capacidade meta-representacional nos permite discriminar os fluxos de informações que nos chegam através da teoria da mente (*mind-reading*)”<sup>41</sup> (ZUNSHINE, L., 2012, p. 60). É, também, por essa capacidade de meta-representação que colocamos valores de verdade nas demais informações que surgem no decorrer da narrativa. Pesamos esse conceito de verdade a partir da fonte de informação que verificamos sobre o surgimento de uma representação. As representações são atualizadas constantemente durante as narrativas; assim, a cada momento da leitura, criamos novas meta-representações, e são elas que nos permitem processar novas informações “sob orientação” (“*under advisement*”), pois temos várias fontes que podemos consultar mentalmente para atualizar as nossas informações e podemos nos manter atentos sobre elas e suas possíveis falácias (ZUNSHINE, L., 2012, p. 64).

É importante ressaltar que ambas essas capacidades cognitivas (*mind-reading* e meta-representação) são falhas, tanto quando as realizamos na vida real ou intermediando nosso contato com a ficção e as narrativas. Elas são boas o suficiente para nos guiar no mundo social, nas nossas interações pessoais, porém são frágeis e imperfeitas e sempre dependentes do contexto (ZUNSHINE, L., 2012, p. 59). Os autores de obras literárias constantemente utilizam essas falhas para criar dúvidas e mistérios dentro de suas narrativas.

---

<sup>40</sup> Our capacity for ‘monitoring and reestablishing the boundaries within which each representation remains useful’ thus underlies crucially our practices of literary interpretation.

<sup>41</sup> Our metarepresentational ability allows us to discriminate among the streams of information coming at us via all this mind-reading.

Ainda sobre meta-representação, *mind-reading* e teoria da mente, Lisa Zunshine conclui que são essas capacidades que nos permitem interpretar e entender as narrativas, uma em função da outra.

“Começamos a perceber que nossa capacidade de armazenar representações sob vários graus de orientação estrutura profundamente nossa interação com textos literários, embora, assim como na Teoria da Mente, circunstâncias históricas e culturais específicas moldem as formas que essa interação assume. Em termos gerais, enquanto nossa Teoria da Mente nos possibilita investir em personagens literários com potencial para uma ampla gama de pensamentos, desejos, intenções e sentimentos e, em seguida, procurar pistas textuais que nos permitam descobrir seus estados mentais e, assim, prever seu comportamento, nossa capacidade meta-representacional nos permite discriminar os fluxos de informações que nos chegam através de toda essa atribuição de estados mentais (*mind-reading*). Permite atribuir valores de verdade com pesos diferentes a representações originárias de diferentes fontes (ou seja, personagens, incluindo o narrador) sob circunstâncias específicas”<sup>42</sup> (ZUNSHINE, L., 2012, p. 60).

Os personagens ficcionais precisam ser processados cognitivamente pelos leitores. Esse processamento cognitivo pode ocorrer a partir da teoria da mente e da meta-representação. Todavia, além de o leitor utilizar essas capacidades para compreender essas pessoas fictícias, ressalte-se que entre os próprios personagens ficcionais essas mesmas habilidades cognitivas são exploradas para fazer sentido aos enredos ficcionais. As representações de uma personagem sobre a outra fundamentam várias das ações desempenhadas no decorrer da história, bem como a atribuição de estados mentais que ocorrem entre os personagens ficcionais.

Os personagens possuem mentes ficcionais que funcionam como as mentes reais dos leitores. Assim, quanto mais ferramentas conseguimos colecionar para compreender e relacionar com as narrativas, mais profundo e completo será nosso entendimento desses textos e dos aspectos que os formam.

---

<sup>42</sup> *We start realizing that our capacity for storing representations under various degrees of advisement profoundly structures our interaction with literary texts, although, just as with the Theory of Mind, specific historical and cultural circumstances shape the specific forms that such interaction takes. Broadly speaking, whereas our Theory of Mind makes it possible for us to invest literary characters with a potential for a broad array of thoughts, desires, intentions, and feelings and then to look for textual cues that allow us to figure out their states of mind and thus predict their behavior, our metarepresentational ability allows us to discriminate among the streams of information coming at us via all this mind-reading. It allows us to assign differently weighed truth-values to representations originating from different sources (that is, characters, including the narrator) under specific circumstances.*

Além disso, os processamentos cognitivos auxiliam no entendimento de outros problemas das teorias das narrativas, como a recepção do leitor e a intenção autoral.

#### 4. NARRATOLOGIA INCORPORADA (*EMBODIED NARRATOLOGY*)

A relação entre cognição e narratologia pode ser explorada por vários ângulos. São diversos os fenômenos cognitivos que a narrativa desperta ou que necessita para ser compreendida. Por essa razão, existem diversas propostas de narratologia cognitiva, cada uma abordando uma temática diversa. No capítulo anterior foi debatido como a emoção pode ser um desses temas, considerando a maneira como ela é entendida cognitivamente. À medida que exploramos a interdisciplinaridade dos estudos literários com as ciências cognitivas, outras possibilidades surgem, como é o caso da narratologia incorporada (ou *embodied narratology*). Essa teoria evidencia a relação do corpo com a narrativa.

É intuitivo sugerir que nós nos relacionamos com a narrativa que estamos consumindo. Todavia, não tão comum é afirmar que essa relação é física; o nosso corpo, além da nossa mente, experimenta a narrativa. Ao compreendermos como a nossa cognição pode ser incorporada, encontramos ferramentas para explicar diversas sensações que a ficção desperta, além de nos capacitar para explicar como compreendemos gestos e expressões de personagens ficcionais.

“Enquanto deriva de uma teoria cognitiva da narrativa, uma percepção incorporada também abordará conceitos mais genéricos dos estudos literários, pois a relação do corpo com as práticas socioculturais e significados interpretativos é indissociável, mesmo em práticas narrativas altamente mediadas, como a literatura. O ato de contar histórias é performático e envolve os corpos dos autores, leitores e personagens de maneiras que merecem ser cuidadosamente investigadas.”<sup>43</sup> (CARACCILO, M., GUÉDON, C., KUKKONEN, K e MÜLLER, S., 2017, p. 436).

---

<sup>43</sup> *While growing out of cognitive narrative theory, an embodied account will also speak to the concerns of literary study more generally because of the body's entanglement with social and cultural practices and interpretive meanings: even in highly mediated narrative practices such as literature, storytelling is a performative act that involves the body of authors, readers and characters in ways that deserve to be carefully examined.*

Uma narratologia incorporada considera esses aspectos culturais e sociais do corpo, mas sempre em conexão com a cognição humana. Olhar para o corpo ao estudar a narrativa desperta várias possibilidades. A investigação pode ser sobre a relação do leitor com o texto – por exemplo, como ocorrem as sensações corpóreas que experimentamos ao lermos literatura – ou, ainda, pode dizer respeito aos personagens ficcionais, ou seja, como conseguimos interpretar e significar gestos meramente descritivos de uma personagem.

A relação do corpo com a narrativa é ativa e merece ser estudada detidamente. Para tanto, é importante encontrar instrumentos que facilitem esse processo. Assim, o pressuposto da narratologia incorporada (*embodied narratology*) é justamente a cognição incorporada.

### I. Cognição incorporada (*embodied cognition*).

As Ciências Cognitivas possuem paradigmas e propostas diversas. Com os avanços dos sistemas computacionais e da inteligência artificial, a compressão de mente como modelo computacional processador de informação ganhou notoriedade. Nesse sentido, se entende que os processos cognitivos ocorrem dentro do cérebro, em espécies de módulos cognitivos, sem a necessidade de lidar com o binômio corpo-mente ou ainda considerar as interações com o ambiente. São apenas módulos mentais que desenvolvem atividades cognitivas. Em contrapartida, uma segunda onda de estudos da cognição propõe outra maneira de explicar como a mente funciona. Essa forma, denominada *cognição incorporada*, leva em consideração o sistema sensório-motor, a percepção e as manifestações corporais que ocorrem em conjunto com a mentalização. “A cognição é incorporada na medida em que emerge não de um programa cognitivo, que se desenvolve intrincadamente, mas de uma dança dinâmica na qual corpo, percepção e mundo guiam os passos uns dos outros”<sup>44</sup> (SHAPIRO, L., 2011, p. 61).

As descobertas da Neurociência, em especial a ferramenta de imagem por ressonância magnética (IMR), tornaram possível observar, de maneira não invasiva, como o cérebro se comporta em certas situações, podendo mapear

---

<sup>44</sup> *Cognition is embodied insofar as it emerges not from an intricately unfolding cognitive program, but from a dynamic dance in which body, perception, and world guide each other's steps.*

quais regiões são ativadas em determinados processos de mentalização. Entretanto, é importante ressaltar que essas ferramentas e descobertas da Neurociência e das Ciências Cognitivas são propostas metodológicas, cujos resultados estão profundamente conformados pelas concepções teóricas que as enquadram (GALESSE, V. e WOJCIEHOWSKI, H., 2011). Desta forma, importa ressaltar os princípios da cognição incorporada, em oposição a perspectivas cognitivas mais tradicionais, pois esse é o paradigma que serve de aporte para a tentativa de construção de uma narratologia incorporada (*embodied narratology*).

Assim, uma das descobertas que fundamentam a cognição incorporada é a existência de “neurônios espelhos” (NE). Esses neurônios pré-motores foram descobertos inicialmente em macacos por um grupo de cientistas coordenado por Giacomo Rizzolatti. Foi constatado que os NE são acionados tanto quando o animal vê ou ouve uma ação, como quando o animal realiza a própria ação (MENDES, A. K., CARDOSO, F. L. e SACOMORI, C., 2008, p. 94). A pesquisa subsequente demonstrou a existência de mecanismos similares no cérebro humano, sistemas de neurônios espelhos. O simples ato de observar uma ação é capaz de acionar na mente do observador os mesmos mecanismos neurais que executam aquela ação, ou seja, não é necessário um processo cognitivo complexo de imaginação ou mentalização. “Quando vemos alguém agindo ou expressando um determinado estado emocional ou somatossensorial, podemos captar diretamente seu conteúdo sem a necessidade de raciocinar explicitamente sobre ele”<sup>45</sup> (GALESSE, V. e WOJCIEHOWSKI, H., 2011, p. 13).

A descoberta de neurônios espelhos fornece uma nova base empírica de intersubjetividade, vista como *intercorporeidade* – ressonância mútua de comportamentos sensoriais-motores intencionalmente significativos – sendo esta a principal fonte de conhecimento que reunimos diretamente sobre os outros (Gallese 2007, 2009). Tal descoberta destaca o papel do corpo na cognição social (GALESSE, V. e WOJCIEHOWSKI, H., 2011, p. 13)<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> (...) when we see someone acting or expressing a given emotional or somatosensory state, we can directly grasp its content without the need to reason explicitly about it.

<sup>46</sup> The discovery of mirror neurons provides a new empirically based notion of intersubjectivity, viewed first and foremost as *intercorporeity* – the mutual resonance of intentionally meaningful sensory-motor behaviors – as the main source of knowledge we directly gather about others (Gallese 2007, 2009). Such discovery highlights the role of the body in social cognition.

A proposta é demonstrar que os neurônios espelhos permitem uma forma direta de entendimento da ação através de um mecanismo de “*embodied simulation*” (simulação incorporada). Esse instrumento é diverso de outros processos de mentalização, como o *mind-reading*, ou teoria da mente, uma vez que ele é mandatório, automático, não necessita de racionalizações ou introspecções, sendo físico e não apenas mental. O processo de “simulação incorporada” cria representações internas não-linguísticas dos estados corporais associados à ações, emoções e sensações no observador, como se ele mesmo estivesse realizando uma ação ou experimentando uma emoção ou sensação semelhante. Essa experiência, chamada de “Feeling of Body” (FoB) (sensação de corpo), “é uma maneira corporificada de compreender o nosso mundo social”<sup>47</sup> (GALESSE, V. e WOJCIEHOWSKI, H., 2011, p. 15).

Alguns dos pressupostos típicos que fundamentam a teoria da cognição incorporada são: a. “A rejeição da neutralidade corpórea”, ou seja, acredita-se que a mente o corpo são dependentes; b. “Conceitualização incorporada: os nossos conceitos são alimentados pelos corpos que temos atualmente”; e c. A impossibilidade de dissociação da mente, corpo e ambiente (ADAMS, F., 2015, p. 208).

A maior diferença da proposta incorporada da cognição é a capacidade da teoria de associar a mente com o corpo. A descoberta dos neurônios espelhos é evidência de que processos que seriam considerados puramente mentais, como observar ou imaginar, são também são físicos e corpóreos.

“O pensamento é incorporado, isto é, as estruturas usadas para montar nossos sistemas conceituais crescem da experiência corporal e fazem sentido em função dela; além disso, o núcleo de nossos sistemas conceituais está diretamente fundamentado na percepção, nos movimentos corporais e nas experiências de caráter físico e social”<sup>48</sup> (LAKOFF, George. 1987, xiv).

Além da associação da mente com o corpo, a teoria da cognição incorporada também considera o ambiente em que estamos situados. A percepção desempenha papel fundamental para entender como os processos cognitivos se desenvolvem na mente em conjunto com o corpo. O ambiente, o

---

<sup>47</sup> (...) it is a bodily way of making sense of our social world.

<sup>48</sup> Thought is embodied, that is, the structures used to put together our conceptual systems grow out of bodily experience and make sense in terms of it; moreover, the core of our conceptual systems is directly grounded in perception, body movements, and experience of a physical and social character.



contexto, as regras sociais e culturais são aspectos a serem considerados para explicar como emoções e sensações são percebidas e como nós nos relacionamos com os outros. É a capacidade sensório- motora que ativa primeiramente a mente e o corpo. Assim, é a partir da nossa relação com o ambiente que conseguimos ter experiências e sensações que posteriormente podem ser simuladas e nos capacitam para experimentar corporalmente aquela mesma experiência ou sensação quando apenas observamos, ou imaginamos outros desempenhando a mesma ação.

“Até agora, vimos que nosso sistema mente-corpo reutiliza parte de seus recursos neurais para mapear o comportamento de outras pessoas. Quando testemunhamos ações executadas por outros indivíduos, simulamo-las ativando nosso próprio sistema motor. Da mesma forma, ao ativar outras regiões corticais, reutilizamos nossos circuitos neurais afetivos e somatossensoriais para mapear as experiências emocionais e somatossensoriais dos outros.”<sup>49</sup> (GALESSE, V. e WOJCIEHOWSKI, H., 2011, p. 16).

É importante ressaltar que a simulação incorporada (*“embodied simulation”*) pode ocorrer também pela imaginação, não apenas da observação. O fato de imaginar a realização de uma ação, ativa vários dos mesmos parâmetros corporais que são estimulados, tanto para desempenhá-la como para observá-la.

“Assim, as imagens motoras e visuais se qualificam como formas adicionais de simulação incorporada, uma vez que implicam reutilizar nosso aparelho neural motor ou visual para imaginar coisas e situações que não estamos realmente fazendo ou percebendo”<sup>50</sup> (GALESSE, V. e WOJCIEHOWSKI, H., 2011, p. 17). Essa capacidade é essencial para compreendermos como a cognição incorporada acontece em narrativas escritas, nas quais não estamos observando as ações de fato ocorrendo. “Realizamos uma simulação incorporada sempre que a linguagem aproveita os recursos cognitivos normalmente associados à percepção e à ação: até certo ponto, é como se estivéssemos realizando internamente as ações referenciadas pelo

---

<sup>49</sup> *So far we have seen that our brain-body system re-uses part of its neural resources to map others' behavior. When we witness actions performed by others, we simulate them by activating our own motor system. Similarly, by activating other cortical regions we re-use our affective and somato-sensory neural circuits to map the emotional and somatosensory experiences of others.*

<sup>50</sup> *Thus, motor and visual imagery do qualify as further forms of embodied simulation, since they imply re-using our motor or visual neural apparatus to imagine things and situations we are not actually doing or perceiving.*

texto”<sup>51</sup> (CARACCILO, M., GUÉDON, C., KUKKONEN, K e MÜLLER, S., 2017, p. 437).

Tradicionalmente a leitura é concebida como um processo mental, não corpóreo, de mapeamento de palavras transformadas em representações e significados. Entretanto, traçando uma paralela com a narrativa conversacional, é possível compreender a primazia do corpo como um aspecto essencial da experiência narrativa (CARACCILO, M., GUÉDON, C., KUKKONEN, K e MÜLLER, S., 2017). Quando estamos em uma conversa percebemos vários aspectos corpóreos do interlocutor que são essenciais para o entendimento daquele diálogo. Pela expressão do interlocutor podemos, por exemplo, deduzir qual a carga emocional da história.

Portanto, outra relação de corpo e cognição é pela forma como identificamos gestos e expressões e conseguimos reconhecê-los e significá-los. É através da ressonância sensório-motora que fazemos esse processamento. Não é necessário que haja uma reflexão ou interpretação do gesto; apenas a observação ou ainda a imaginação de determinada ação corporal é suficiente para operar a ressonância motora. A resposta motora é imediata e pré-reflexiva, ao invés de passar pela mediação reflexiva. Quando observamos ou mesmo lemos sobre uma ação física, gesto ou postura corporal saliente, experimentamos um traço ecóico (ou reflexo) dessa ação em nosso próprio corpo (CAVE, T., 2016, p. 13).

A cognição é, em grande parte, fundamentada na sensório-motricidade, bem como é o nosso processamento da linguagem. Uma das chaves para compreender essa ligação é o fenômeno denominado “perceptual simulation” (simulação perceptiva). Guillemette Bolens explica que “ativamos, de forma pré-reflexiva, simulações perceptivas quando planejamos e realizamos uma ação, quando compreendemos a gesticulação de alguém e, ainda, quando entendemos movimentos que são descritos verbalmente”<sup>52</sup> (BOLENS, G., 2018, p. 82). A autora delimita: “pela expressão ‘simulação perceptiva’ desejo me referir

---

<sup>51</sup> *We run an embodied simulation whenever language leverages cognitive resources normally associated with perception and action: to some extent, it is as if we were internally performing the actions referenced by the text.*

<sup>52</sup> *We pre-reflectively trigger perceptual simulations when we plan and perform an action, when we understand someone’s goal-oriented gesture, and when we make sense of movements described verbally.*

ao aspecto da cognição incorporada que pertence especificamente à capacidade sensório-motora e ao corpo em ação”<sup>53</sup> (BOLENS, G., 2018, p. 83). Para completar o conceito, a professora introduz o termo “kinesis” para se referir às sensações de movimentos e gestos. Logo, a simulação perceptiva é acionada quando interagimos com outras pessoas e processamos cognitivamente os seus gestos percebidos ou imaginados. Do mesmo modo, a simulação perceptiva é desencadeada quando lemos ou ouvimos informações cinéticas (kinesis). É o caso da literatura, por exemplo, quando conseguimos compreender um gesto ficcional ou entender a maneira como uma personagem se locomove (BOLENS, G., 2018).

“Cinestesia (kinesis) permeia a literatura. Até os trabalhos mais abstratos se referem, de uma maneira ou de outra, a gestos sentidos e interações percebidas. Eles podem fazê-lo literal e/ou figurativamente, narrando um movimento ou transmitindo informações por meio de símiles cinéticos. De qualquer maneira, a ressonância motora dos leitores e a cognição incorporada se envolvem em atos dinâmicos de entendimento, fundamentados na cognição motora. Alguns desses atos dinâmicos são simulações perceptivas”<sup>54</sup> (BOLENS, G., 2018, p. 84).

A mente não está dissociada do corpo. Pelos pressupostos metodológicos da cognição incorporada é possível compreender como essa associação acontece. Observar ou imaginar uma ação pode ativar as mesmas áreas neurais que desempenhar a própria ação, ou seja, a nossa mente é corporificada; é por meio da ressonância motora que compreendemos os outros e o ambiente em que estamos situados. Ainda: essa conexão mente-corpo é automática e pré-reflexiva; não é necessário um processo cognitivo complexo ou racionalizações para ela ocorrer. O nosso cérebro executa simulações incorporadas quando lemos narrativas, e assim conseguimos sentir, por exemplo, o frio que um personagem ficcional sente. Também efetuamos simulações perceptivas, pelas quais identificamos que o revirar de olhos de uma personagem pode ser interpretado como um deboche. A linguagem e a escrita suscitam ressonâncias

---

<sup>53</sup> *By the phrase ‘perceptual simulation’ I wish to refer to an aspect of embodied cognition that pertains specifically to sensorimotoricity and the acting body.*

<sup>54</sup> *Kinesis permeates literature. Even the most abstract works refer in one way or another to felt gestures and perceived interactions. They may do so literally and/or figuratively, by narrating a movement or by conveying information by means of kinesic similes. Either way, readers’ motor resonance and embodied cognition become involved in dynamic acts of understanding, fundamentally grounded in motor cognition. Some of such dynamic acts are perceptual simulations.*

motoras que processamos cognitivamente, e as narrativas estão repletas de exemplos; nesse sentido, uma narratologia incorporada propõe investigar esses fenômenos.

## II. Narratologia

Como resumidamente foi explicado o funcionamento da cognição incorporada, a pergunta seguinte é: como ela pode servir aos estudos literários? Vittorio Gallese e Hannah Wojciehowski sugerem que as descobertas da Neurociência podem auxiliar no modo como processamos, entendemos e apreciamos ficção de duas maneiras: primeira, é pelo “Felling of Body” (sensação de corpo) desencadeado pelos personagens e situações narradas que nós nos identificamos com a narrativa, em função dos sistemas espelhos que eles evocam; a segunda, considerando que memórias e imaginação são corpóreas, as associações derivadas da narrativa são sentidas e despertam a mente do leitor, sem a necessidade de reflexão sobre elas (GALESSE, V. e WOJCIEHOWSKI, H., 2011, p. 17).

Ademais, os autores afirmam que a narrativa ficcional tem, normalmente, mais potencial para evocar nosso engajamento emocional e empatia do que as nossas experiências cotidianas. Eles sugerem que esse engajamento, em maior escala, deriva da nossa habilidade de imersão na ficção e suspensão temporária de apego à realidade, uma espécie de “*liberated embodied simulation*” (simulação incorporada liberada). “Ao ler um romance, olhar para uma obra de arte, assistir a uma peça teatral ou a um filme, nossa simulação incorporada é liberada, ou seja, é liberada do ônus de modelar nossa presença real na vida cotidiana”<sup>55</sup> (GALESSE, V. e WOJCIEHOWSKI, H., 2011, p. 18). Como não precisamos considerar a nossa presença naquela experiência narrativa, expandimos nossa relação com aquele mundo ficcional, podemos empenhar todos os nossos recursos de simulação incorporada, sem as travas que derivam da realidade. Portanto, quando experimentemos alguma narrativa ficcional destinamos toda a nossa atenção à aquele objeto, livro ou filme, o que intensifica

---

<sup>55</sup> *When reading a novel, looking at a visual art work, or attending a theatrical play or a movie, our embodied simulation becomes liberated, that is, it is freed from the burden of modeling our actual presence in daily life.*

nosso potencial de simulação (GALESSE, V. e WOJCIEHOWSKI, H., 2011, p. 18).

“Outro elemento importante da simulação liberada consiste no fato de que quando lemos um romance (ou assistimos a um filme, uma peça teatral ou vemos uma pintura), o fazemos quase completamente imóveis. É uma espécie de regressão a, ou, melhor, uma retenção neotênica do tempo de desenvolvimento, quando nossas interações com o mundo ficam quase exclusivamente mediadas por uma percepção simuladora de eventos, ações e emoções que povoam nossa paisagem social”.<sup>56</sup> (GALESSE, V. e WOJCIEHOWSKI, H., 2011, p. 18).

Assim, conclui-se que o “Felling of Body” gerado pela ficção é mais poderoso do que o acionado pelas nossas experiências diárias, e esse potencial é amplamente explorado pelos autores de narrativas através de simulações incorporadas liberadas (*liberated embodied simulation*) (GALESSE, V. e WOJCIEHOWSKI, H., 2011). São esses fenômenos que podem ser investigados quando se propõe uma narratologia incorporada: como essa simulação incorporada liberada é intencionada pelo autor, codificada em texto e experimentada pelo leitor.

A narratologia incorporada trabalha com a relação entre a narrativa e o corpo em sentido amplo; ela coloca em evidência o papel do corpo tanto na experiência quanto na interpretação narrativa. Como explicam Marco Caracciolo, Cécile Guédon, Karin Kukkonen e Sabine Muller: “a narratologia incorporada enfatiza a experiência corpórea como o ponto de encontro dos estados corporais e percepções (conscientes e pré-conscientes) e as reflexões e imaginários culturais do corpo”<sup>57</sup> (CARACCILO, M., GUÉDON, C., KUKKONEN, K e MÜLLER, S., 2017, p. 437).

Considerando essa dupla dimensão, os autores sugerem três novas perspectivas de teorizar sobre narrativas e textos literários:

1) Cognitiva.

A dimensão cognitiva está relacionada ao corpo, pois entende que a compreensão e o envolvimento dos leitores com a narrativa são

---

<sup>56</sup> *Another important element of liberated simulation consists in the fact that when we read a novel (or watch a movie, a theatrical play, or behold a painting), we do it almost completely still. It is a sort of regression to, or, better, a neotenic retention of developmental time when our interactions with the world were almost exclusively mediated by a simulative perception of the events, actions, and emotions populating our social landscape.*

<sup>57</sup> *Embodied narratology places an emphasis on bodily experience as the meeting place of bodily states and perceptions (both conscious and pre-conscious) and the body's cultural reflections and images.*

explicados pelos pressupostos da Psicologia e das Ciências Cognitivas (cognição incorporada). As simulações incorporadas dos leitores em resposta à representação das experiências corporais, perceptivas e emocionais dos personagens, além de seus movimentos e gestos, estão no centro do interesse dessa perspectiva.

2) Representacional.

A dimensão representacional diz respeito ao corpo, como ele é apresentado de forma temática e estilística nos textos narrativos e como essas representações alimentam sequências de ação e sua relação com o enredo geral.

3) Interpretativa.

A dimensão interpretativa advém da situação cultural e histórica da experiência corporal, refere-se a conceituações particulares do corpo à medida que elas aparecem nos textos narrativos e por meio delas criam espaços no mundo da história, com seus significados culturais e ideológicos.<sup>58</sup> (CARACCILO, M., GUÉDON, C., KUKKONEN, K e MÜLLER, S., 2017, p. 438).

Considerando o exposto até então, o foco será uma perspectiva cognitiva da narratologia incorporada. Todavia, não é possível dissociar as análises dos fatores sociais e culturais que envolvem a narrativa, uma vez que várias interpretações das gesticulações, expressões e movimentos dos personagens se apoiam nesses parâmetros.

Outro conceito importante para compreender a narratologia incorporada é o da inteligência cinésica. Guillemette Bolens explica: “a inteligência cinésica é a capacidade de usar simulações perceptivas para entender movimentos e gestos em uma narração”<sup>59</sup> (BOULENS, G. 2008, p. 12). Tendo em vista as narrativas escritas, em especial a prosa ficcional, uma das possibilidades da teoria da narrativa incorporada é investigar como essa inteligência cinésica, ou “kineses”, pode ser acionada textualmente. Boulens sugere que nós compreendemos e podemos distinguir semanticamente certos verbos de ação por conta dessa capacidade. Ela exemplifica com os verbos em inglês *walk*, *jog*, *limp*, *strut* e *shuffle*. Todos esses verbos podem ser utilizados como sinônimo de

---

<sup>58</sup> 1) *Cognitive. The cognitive dimension relates to the body as it is implicated in readers' understanding of and engagement with narrative in the framework of psychology and the cognitive sciences. The embodied simulations of readers in response to the representation of characters' bodily, perceptual and emotional experience, and bodily movements are at the centre of interest of this cognitive dimension.*

2) *Representational. The representational dimension concerns the body as it is thematically and stylistically rendered in narrative texts and how these representations feed into action sequences and their relation to the overall plot.*

3) *Interpretive. The interpretive dimension arises from the cultural and historical situatedness of bodily experience, and it refers to particular conceptualizations of the body as they are leveraged in and by narrative texts to project the space of the storyworld and its cultural and ideological meanings.*

<sup>59</sup> *L'intelligence kinésique est la faculté qui permet d'exploiter les simulations perceptives pour comprendre les mouvements et les gestes dans une narration.*

locomoção, porém nós apenas conseguimos os significar a partir da nossa inteligência cinésica; entendemos esses verbos de ação por simulações perceptivas, que reativam nossos sistemas senso-motores. Outro exemplo são os verbos *jump*, *leap*, *bound*, *spring* e *skip*. Todos se referem a maneiras de pular, mas a distinção dessa maneira é possível graças à cinestesia (“kinesis”) e à nossa ressonância motora (BOULENS, G. 2008, p. 27).

Relacionar cognição e narrativa é muito proveitoso, a intenção de desenvolver uma narratologia incorporada é promissora. Entretanto, para que a proposta ganhe densidade é necessário que essas novas ferramentas advindas da conexão com as Ciências Cognitivas auxiliem na explicação sobre os aspectos relevantes da narrativa, como enredo, personagens, tempo, espaço, criação de mundos ficcionais, etc. Assim, essa forma de teorizar sobre narrativas permite uma compreensão melhor acerca do papel do leitor no seu processamento, e também considera os autores, na medida que investiga como são produzidos certos fenômenos literários sensoriais (decorrência de tempo, sensações físicas de afeto, etc.) textualmente. Ao entender o papel do corpo para a cognição, o colocamos em evidência; também assim é feito no estudo das narrativas, e podemos conciliar aspectos culturais e cognitivos desse protagonismo. Trata-se de um novo olhar, com novos instrumentos, a fim de possibilitar uma compreensão mais ampla das narrativas e sua capacidade de provocar em nós emoções e sentimentos.

### III. Propostas de análises incorporadas da literatura.

#### a) O beijo em Dom Casmurro

O Capítulo XXXIII, intitulado “O penteado”, da obra “Dom Casmurro”, descreve a experiência do primeiro beijo entre Bentinho e Capitu. É uma cena evidentemente cinésica. Ela apela para as nossas sensações corpóreas para ser plenamente processada, compreendida e para que a experiência seja compartilhada com os personagens ficcionais.

O segmento começa da seguinte forma:

Capitu deu-me as costas, voltando-se para o espelhinho. Peguei-lhe dos cabelos, colhi-os todos e entrei a alisá-los com o pente, desde a testa até as últimas pontas, que lhe desciam à cintura. Em pé não dava jeito: não esqueceste que ela era um nadinha mais alta que eu, mas ainda que fosse da mesma altura. Pedi-lhe que se sentasse (ASSIS, Machado de, 2018, p. 98).

Primeiramente situamos os personagens no ambiente, Bentinho começando lentamente a mexer nos cabelos de Capitu “desde a testa até as últimas pontas”, pedindo para que a amiga sentasse; a simulação incorporada é acionada, sabemos a sensação de pentear cabelos, também entendemos o pequeno desconforto causado pela altura de Capitu e pelo fato de estar de pé. As nossas sensações alteram entre mexer nos cabelos e sentir quando alguém mexe nos nossos. Contudo, considerando que quem está narrando é Bentinho/Dom Casmurro, a nossa inteligência cinésica, ou experiência de kineses, vai sendo compartilhada com esse personagem.

Na sequência, vamos acompanhando Bentinho nas suas sensações ao entrar em contato com o corpo de Capitu:

Sentou-se. "Vamos ver o grande cabeleireiro", disse-me rindo. Continuei a alisar os cabelos, com muito cuidado, e dividi-os em duas porções iguais, para compor as duas tranças. Não as fiz logo, nem assim depressa, como podem supor os cabeleireiros de ofício, mas devagar, devagarinho, saboreando pelo tato aqueles fios grossos, que eram parte dela. O trabalho era atrapalhado, às vezes por desazo, outras de propósito, para desfazer o feito e refazê-lo. Os dedos roçavam na nuca da pequena ou nas espáduas vestidas de chita, e a sensação era um deleite. Mas, enfim, os cabelos iam acabando, por mais que eu os quisesse intermináveis. Não pedi ao Céu que eles fossem tão longos como os da Aurora, porque não conhecia ainda esta divindade que os velhos poetas me apresentaram depois; mas desejei penteá-los por todos os séculos dos séculos, tecer duas tranças que pudessem envolver o infinito por um número inominável de vezes. Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... Uma ninfa! Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis; risquei Tétis, risquemos ninfa; digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs. Enfim, acabei as duas tranças. Onde estava a fita para atar-lhes as pontas? Em cima da mesa, um triste pedaço de fita enxovalhada. Juntei as pontas das tranças, uni-as por um laço, retoquei a obra alargando aqui, achatando ali, até que exclamei:

— Pronto!

— Estará bom?

— Veja no espelho. (ASSIS, Machado de, 2018, p. 99)

Nesta passagem podemos explorar alguns pressupostos da narratologia incorporada. A sensação de “deleite” de Bentinho ao encostar na amiga Capitu



vai além de pentear e alisar os cabelos, a cada toque ou esbarro no corpo da amiga gera uma sensação de prazer nova, ao encostar na nuca, nas costas.

Outra estratégia utilizada para compartilhar essa sensação física de prazer é a explicação do narrador de como fazia aqueles movimentos “devagar, devagarzinho, saboreando pelo tato”. Essa escolha de palavras não é por acaso. “Deleite” e “saborear” são palavras normalmente associadas com o paladar, porém neste caso são utilizadas para descrever um prazer que vem do tato. Pode-se sugerir que essa escolha é justamente para intensificar a sensação que é compartilhada com o leitor. A explicação pode parecer simples, mas é notável como é possível simular uma situação textualmente e intensificá-la por meio de recursos e estratégias de linguagem. Sobretudo fazer com que o leitor sinta corporalmente a situação descrita e com as nuances de intensidade provocadas pelas escolhas textuais do autor.

A cognição incorporada também é acionada quando pensamos sobre o tempo da cena. Bentinho quis fazer os cabelos de Capitu intermináveis, porém o tempo real da ação é diferente da sensação de decorrência de tempo da narrativa. Pode-se estimar que todo o processo de Bentinho de pentear, alisar e trançar o cabelo de Capitu demorou poucos minutos, mas na descrição do episódio sentimos que esses minutos com muito apreço, querendo que eles sejam prolongados a cada frase. O narrador utiliza de exageros e hipérboles para enfatizar esse desejo: “desejei penteá-los por todos os séculos dos séculos, tecer duas tranças que pudessem envolver o infinito por um número inominável de vezes” (ASSIS, Machado de, 2018, p. 99). Ainda, depois dos excessos do narrador, ele se emenda, e justifica:

“Se isto vos parecer enfático, desgraçado leitor, é que nunca penteastes uma pequena, nunca pusestes as mãos adolescentes na jovem cabeça de uma ninfa... Uma ninfa! Todo eu estou mitológico. Ainda há pouco, falando dos seus olhos de ressaca, cheguei a escrever Tétis; risquei Tétis, risquemos ninfa; digamos somente uma criatura amada, palavra que envolve todas as potências cristãs e pagãs” (ASSIS, Machado de, 2018, p. 99).

Esta justificativa pode ter a intenção de acionar a nossa cognição incorporada em dois sentidos: primeiro, ela apela para a sensação do leitor em ser jovem e recordar como era se sentir nesse período da vida, ainda mais, apaixonado; segundo, a explicação continua com o debate sobre o termo “ninfa”,

depois trocado por “ amada”. Isso deixa o texto mais longo, conseqüentemente com uma leitura mais longa, o que aumenta o tempo da cena, sem a necessidade de descrevê-la; é um recurso estético diverso esta forma de conversa com o leitor, que demonstra como a mente do narrador devaneia e prolonga o tempo da cena descrita, bem como compartilha essa sensação.

Finalmente, no encerramento do capítulo, o beijo acontece:

Em vez de ir ao espelho, que pensais que fez Capitu? Não vos esqueçais que estava sentada, de costas para mim. Capitu derreou a cabeça, a tal ponto que me foi preciso acudir com as mãos e ampará-la; o espaldar da cadeira era baixo. Inclinei-me depois sobre ela, rosto a rosto, mas trocados, os olhos de uma na linha da boca do outro. Pedi-lhe que levantasse a cabeça, podia ficar tonta, machucar o pescoço. Cheguei a dizer-lhe que estava feia; mas nem esta razão a moveu.

– Levanta, Capitu!

Não quis, não levantou a cabeça, e ficamos assim a olhar um para o outro, até que ela abrochou os lábios, eu desci os meus, e...

Grande foi a sensação do beijo; Capitu ergueu-se, rápida, eu recuei até à parede com uma espécie de vertigem, sem fala, os olhos escuros. Quando eles me clarearam, vi que Capitu tinha os seus no chão. Não me atrevi a dizer nada; ainda que quisesse, faltava-me língua. Preso, atordoado, não achava gesto nem ímpeto que me descolasse da parede e me atirasse a ela com mil palavras cálidas e mimosas... Não mofes dos meus quinze anos, leitor precoce. Com dezessete, Des Grieux (e mais era Des Grieux) não pensava ainda na diferença dos sexos (ASSIS, Machado de, 2018, p. 100).

A primeira colocação interessante é sobre como o narrador nos relembra da posição em que se encontra Capitu, para que possamos entender o desconforto que seria ela empurrar sua cabeça para trás, a ponto de poder cair da cadeira. A maneira como os corpos ficcionais estão dispostos e o fato de o narrador enfatizar esse ponto demonstra como a ressonância senso-motora é importante para que aquela situação seja entendida. É necessário informar a disposição corporal dos personagens e seus movimentos, por mais sutis que sejam, para que a simulação incorporada aconteça e o leitor possa processar aquele evento da narrativa.

A cena do beijo entre Bentinho e Capitu termina em uma sensação de êxtase, porém percebemos que para demonstrar esse ápice o recurso estilístico utilizado é diverso do que foi apresentado anteriormente, quando Bentinho penteava Capitu e se encostava levemente em seu corpo. Naquele momento o prazer foi muito maior, atingiu o pico, sendo expressado apenas com uma frase: “Grande foi a sensação do beijo” (ASSIS, Machado de, 2018, p. 100). A

sensação que essa explicação concisa desperta é de clímax; não é preciso mais descrições ou elaborações para que o leitor compartilhe a sensação com Bentinho. O beijo atingiu as expectativas apaixonadas do personagem ficcional e também do leitor, incorporado, que não precisou de mais do que uma frase para experimentar a mesma emoção e sensação.

#### b) A sensação de ciúmes de Bentinho

Outra cena do romance que pode ser estudada considerando os pressupostos da cognição incorporada expostos é o segmento que está apresentado no capítulo LXXV, "O desespero". No capítulo anterior o narrador relembra uma conversa que tivera com o agregado José Dias anteriormente, na qual ele afirma: "Aquilo, enquanto não pegar algum peralta da vizinhança que case com ela..." (ASSIS, Machado de, 2018, p. 159) ao se referir a Capitu, e Bentinho começa a conjecturar que a amiga esteja tendo caso com algum "peralta da vizinhança", o que leva à descrição contida no mencionado capítulo:

Escapei ao agregado, escapei à minha mãe não indo ao quarto dela, mas não escapei a mim mesmo. Corri ao meu quarto, e entrei atrás de mim. Eu falava-me, eu perseguia-me, eu atirava-me à cama, e rolava comigo, e chorava, e abafava os soluços com a ponta do lençol. Jurei não ir ver Capitu aquela tarde, nem nunca mais, e fazer-me padre de uma vez. Via-me já ordenado, diante dela, que choraria de arrependimento e me pediria perdão, mas eu, frio e sereno, não teria mais que desprezo, muito desprezo; voltava-lhe as costas. Chamava-lhe perversa. Duas vezes dei por mim mordendo os dentes, como se a tivesse entre eles.

Da cama ouvi a voz dela, que viera passar o resto da tarde com minha mãe, e naturalmente comigo, como das outras vezes; mas, por maior que fosse o abalo que me deu, não me fez sair do quarto. Capitu ria alto, falava alto, como se me avisasse; eu continuava surdo, a sós comigo e o meu desprezo. A vontade que me dava era cravar-lhe as unhas no pescoço, enterrá-las bem, até ver-lhe sair a vida com o sangue... (ASSIS, Machado de, 2018, p. 160).

Nesta passagem, a cognição incorporada, no sentido de compreender como o nosso pensamento é incorporado, é evidenciada pela descrição da reação de Bentinho. Nota-se que a apresentação do corpo do personagem ficcional não serve apenas para compartilhar as sensações e experiências ficcionais com o leitor; ele também é acionado para descrever como aquela figura se comporta cognitivamente. O desespero de Bentinho é descrito pelos

movimentos que o personagem realiza, ou seja, a exposição e entendimento de um sentimento, no caso ciúmes e desespero, é feita a partir da descrição de movimentação corporal: Bentinho correu ao quarto, atirou-se na cama, chorava e soluçava. São ações narradas para dar densidade ao sentimento do personagem. em função da ressonância motora, essa estratégia é mais eficaz que apenas contar que o personagem ficou com ciúmes e se sentiu desesperado. É pelo corpo do personagem que é possível visualizar um processo cognitivo, qual seja, a emoção. Também nós, leitores, reconhecemos pelos movimentos expressões e gestos dos personagens como eles estão se sentindo e damos intensidade a um sentimento, emoção ou sensação por conta dessa percepção.

São diversas as estratégias que são utilizadas pelos autores de narrativas a fim de despertar simulações incorporadas nos leitores. Mesmo mediante descrições textuais, os leitores têm um papel ativo no ato da leitura e sentem em seus próprios corpos sensações e experiências narradas. É desta forma que a narratologia incorporada se desenvolve, analisando como o corpo está no foco da narrativa, seja o corpo do leitor, seja o corpo do personagem e a maneira que esse enfoque é dado no decorrer da história.

## **5. COGNIÇÃO, ESPAÇO E NARRATIVA**

A intenção desta dissertação é mostrar como a cognição pode se relacionar com as narrativas e com as teorias que as estudam. As ciências cognitivas fornecem novas ferramentas que possibilitam investigar fenômenos literários de maneiras mais completas. Teorizar acerca do espaço da narrativa, em especial na literatura, é investigar como mundos ficcionais são concebidos e acessados pelos leitores.

Vale a pena recordar que a ideia de espaço dentro do texto literário é associada com a de tempo, considerando onde e quando estamos situados nas cadeias de eventos apresentados pela narrativa. Richard Walsh aponta essa ligação: “a leitura de ficção é caracterizada por uma negociação entre quadros

cognitivos espaciais e sequenciais”<sup>60</sup> (WALSH, Richard, 2018, p. 461), assim, o nosso processamento de espaço e tempo dentro da narrativa estão conectados. Entretanto, ainda que esses dois tópicos estejam interligados, é possível avaliá-los separadamente, e a construção espacial que envolve a narrativa é de grande importância para sua compreensão. Como afirma David Herman: “Narrativas também podem ser pensadas como sistemas de indicações verbais ou visuais que incitam os leitores a *espacializar* os mundos narrados, considerando as configurações de participantes, objetos e lugares”<sup>61</sup> (HERMAN, David, 2002, p. 264).

Este tópico pretende expor como conceitos das ciências cognitivas podem auxiliar no entendimento do espaço, focando em como o leitor experimenta e processa esse ambiente.

### I. Mapeamento cognitivo (*cognitive mapping*)

A Narratologia Cognitiva estuda o espaço (ou espacialização) da narrativa considerando a construção mental que fazemos à medida que vamos entrando nos mundos ficcionais. Um dos mecanismos utilizados é denominado de “mapeamento cognitivo” (*cognitive mapping*). Conforme explica Marie-Laure Ryan, o conceito de mapa cognitivo pode ter significados diferentes. Ele foi introduzido em 1948, pelo psicólogo Edward Toman, a fim de descrever sistemas navegacionais descobertos em ratos. Mais recentemente, o termo foi utilizado por outras áreas e com outros significados. Em 1981, Richard Bjorson propôs a utilização do termo a fim de explicar o processamento cognitivo da literatura. “Bjorson usa o termo ‘mapa cognitivo’ para denotar uma representação mental global do texto literário que envolve não apenas relações espaciais, mas qualquer tipo de significado e organização formal”<sup>62</sup> (RYAN, M., 2003, p. 214). Ele ainda afirma que esses mapas cognitivos são necessariamente incompletos e esquemáticos, não correspondendo exatamente ao espaço real representado

---

<sup>60</sup> *The reading of fiction is characterized by a negotiation between sequential and spatial cognitive frames.*

<sup>61</sup> *Narratives can also be thought of systems of verbal or visual cues prompting their readers to spatialize storyworlds into evolving configurations of participants, objects, and places.*

<sup>62</sup> *Bjorson uses the term of cognitive map to denote a global mental representation of the literary text that involves not just spatial relations, but any type of meaning and formal organization.*

(RYAN, M., 2003, p. 215). Por fim, a autora afirma que foi o crítico Fredric Jameson quem trouxe notoriedade ao termo “mapeamento cognitivo” na área dos estudos literários. “Desenhar um 'mapa cognitivo' dos fenômenos sociais, no sentido defendido por Jameson, é estudar esses fenômenos não isoladamente, mas como parte de uma rede global de relações”<sup>63</sup> (RYAN, M., 2003, p. 215). Todavia, a autora sugere uma utilização mais simples e literal do termo: “um mapa cognitivo é um modelo mental de relações espaciais”<sup>64</sup> (RYAN, M., 2003, p. 215).

“O espaço representado pelo mapa cognitivo pode ser real ou imaginário. A representação pode ser baseada na experiência incorporada (movendo-se pelo espaço, vendo, ouvindo, cheirando o mundo) ou na leitura de textos. O texto pode ser um mapa gráfico ou uma evocação verbal. A evocação verbal pode focar-se estreitamente no espaço (direções, descrições, guias de viagem) ou tratar o espaço como um palco para eventos narrativos”<sup>65</sup> (RYAN, M., 2003, p. 215).

Assim, por meio do “mapeamento cognitivo”, o leitor tem acesso à narrativa, consegue entender o espaço em que as ações e personagens daquela história se situam. O conceito de mapas cognitivos pode se relacionar com o texto narrativo de algumas formas, como por exemplo para explicar a construção de um mapa cognitivo de um mundo ficcional que é textualmente apresentado.

Uma possibilidade de responder o questionamento levantado foi sugerida pela autora Marie-Laure Ryan, em seu artigo “Cognitive Maps and the Construction of Narrative Space” (Mapas cognitivos e a construção do espaço narrativo). Ela afirma que a principal dificuldade de construir um mapa cartográfico de uma narrativa é a discrepância entre a dimensão temporal da linguagem e a natureza espacial dos mapas. Pesquisas nas áreas da Psicologia Cognitiva e análise de discurso identificaram duas estratégias que auxiliam na transformação de informações sequencialmente informadas em representações espaciais: o mapa (*the map*) e a excursão (*the tour*). Na estratégia do mapa, o

---

<sup>63</sup> *To draw a 'cognitive map' of social phenomena, in Jameson's sense, is to study these phenomena not in isolation but as part of a world-spanning network of relations.*

<sup>64</sup> *a cognitive map is a mental model of spatial relations.*

<sup>65</sup> *The space represented by the map can indeed be real or imaginary. The representation can be based on embodied experience (moving through space, seeing, hearing, smelling the world), or on the reading of texts. The text can be a graphic map, or a verbal evocation. The verbal evocation can be narrowly focused on space (directions, descriptions, travel guides) or treat space as a stage for narrative events.*

espaço é representado panoramicamente, de uma perspectiva alheia ao texto, por um observador externo. O espaço é dividido em segmentos e o texto cobre os segmentos de acordo com um algoritmo sistemático: leste a oeste e norte a sul; da esquerda para direita; ou da frente para trás. Em contraste com a perspectiva descorporificada e estática do mapa, a estratégia da excursão representa o espaço dinamicamente de uma perspectiva interna. A estratégia da excursão, assim, simula a experiência incorporada de um viajante (RYAN, M., 2003, p. 218). Quando pensamos no espaço da narrativa, as duas estratégias são utilizadas enquanto lemos o texto e o processamos cognitivamente. Em um primeiro momento, acionamos a estratégia denominada “excursão”, vamos tendo uma experiência incorporada do ambiente. Em uma segunda análise, acionamos também a estratégia “mapa”, a fim de localizar objetos e personagens dentro daquele ambiente.

Outro parâmetro importante a ser considerado quando falamos em uma apresentação topográfica de um mundo ficcional é o tempo em que as informações espaciais aparecem durante a narrativa. Normalmente, não conhecemos todo o espaço da narrativa na primeira linha do texto; vamos coletando essas informações com o passar da leitura. Assim, no primeiro momento, não somos capazes de criar um mapa gráfico daquele mundo ficcional, porém, quanto mais informações são expostas textualmente, mais a nossa mente é capaz de desenhar um mapa daquela localidade. “Para obter uma visão panorâmica do espaço narrativo, o leitor deve ser capaz de sintetizar essas informações através de um processo de construção de baixo para cima”<sup>66</sup> (RYAN, M., 2003, p. 219).

Na continuação do artigo referido, Marie-Laure Ryan conclui que a criação de mapas mentais difere da elaboração de mapas gráficos. Ela realiza um pequeno experimento, no qual alunos universitários têm de desenhar um mapa gráfico relativo ao mundo ficcional da obra “Crônica de uma morte anunciada”, do autor Gabriel Garcia Márquez. Esses mapas então são comparados com um protótipo de mapa previamente elaborado pela autora, que é mais graficamente preciso. Entre esses dois modelos surgem várias discrepâncias e são levantadas algumas razões para elas. A primeira diz respeito à memória. A leitura envolve

---

<sup>66</sup> *To gain a panoramic view of narrative space the reader must be able to synthesize this information through a bottom-up process of construction.*

dois níveis de memória: “enquanto que a representação global é armazenada na memória de longo prazo, unidades de texto menores afetam principalmente o que é chamado de bloco de desenho (*sketch-pad*) da memória de curto prazo ou episódica”<sup>67</sup> (RYAN, M., 2003, p. 234) e são nesses blocos menores que os leitores formam as suas visualizações mais detalhadas e, portanto, mais facilmente esquecidas. Assim, uma das razões para os mapas conterem diferenças pode ser atribuída à natureza transitória da memória de curto prazo. O leitor é capaz de imaginar os principais episódios da história, sem a necessidade de os situar em um mapa global ou, ainda que os situe, as coordenadas podem ser esquecidas assim que o próximo evento preencha a mente do leitor (RYAN, M., 2003, p. 235).

A professora conclui: “Os desenhos dos estudantes podem não ser imagens transparentes de mapas cognitivos, mas fornecem um documento útil do trabalho seletivo da memória de longo prazo”<sup>68</sup> (RYAN, M., 2003, p. 236), ou seja, os detalhes que aparecem nos mapas desenhados são os fixados na memória de longo prazo. São informações gerais, lacunares, mas essenciais para o entendimento da narrativa. Note-se, também, que os modelos mentais espaciais das narrativas são centrados nos personagens; eles começam a ser representados a partir das ações das personagens fictícias e pela sua locomoção no mundo ficcional.

A construção dos mapas cognitivos é diferente de desenhar o mapa de um mundo ficcional; enquanto lemos histórias, vamos mapeando cognitivamente aquele ambiente, porém as obras fornecem muito mais informações do que a nossa memória é capaz de reter.

“Ao contrário dos mapas gráficos, os mapas mentais são desenhados e usados pelo mesmo indivíduo e os processos de levantamento e consultoria são conduzidos quase simultaneamente. Os leitores precisam de mapas mentais para seguir a trama, mas eles os interpretam com base na trama. A partir dos movimentos dos personagens (o que Zoran chama de espaço cronotópico), construímos uma visão global (o espaço topográfico de Zoran) que nos permite situar eventos. Embora essa visão global seja construída por meio de uma atividade de baixo para cima, ela fornece orientação de cima para baixo para o explorador do mundo do texto. Essa interação

---

<sup>67</sup> *Whereas the global representation is stored in long-term memory, smaller textual units affect primarily what has been called the sketch-pad of short-term, or episodic, memory.*

<sup>68</sup> *The students' sketches may not be transparent images of cognitive maps, but they provide a useful document of the selective work of long-term memory.*



de processos ascendentes e descendentes é a implementação cognitiva do círculo hermenêutico”<sup>69</sup> (RYAN, M., 2003, p. 237).

A mente do leitor necessita de um modelo mental espacial para simular a ação narrativa. Logo no início da leitura de uma obra de literatura, iniciamos o processo de mapeamento cognitivo. Por exemplo: no começo da história do livro “Dom Casmurro” conhecemos a casa de infância de Bentinho, na rua de Matacavalos, e a casa vizinha, de Capitu. Nos situamos nessas duas casas, sabemos de sua proximidade, do muro que as divide. Por conta dessas simulações mentais somos capazes de entender como as ações desses personagens acontecem nesses ambientes.

Marie-Laure Ryan especula que uma vez que o mapa cognitivo está mentalmente esboçado, ele resiste a modificações: “quando novas informações entram em conflito com o modelo mental de espaço do leitor, é mais fácil se concentrar na visualização da cena atual e ignorar a discrepância do que reorganizar todo o mapa”<sup>70</sup> (RYAN, M., 2003, p. 237). Essa é outra razão para explicar as divergências que aparecem entre os mapas desenhados pelos estudantes no experimento aludido, em comparação com o mapa modelo. Enquanto os eventos e as ações dos personagens são dinâmicos durante a narrativa e se encontram em primeiro plano, o espaço, ainda que possa sofrer modificações, é estático e está como pano de fundo (*background*) da história; portanto, é normal que sejam atualizadas constantemente as informações relativas a esses aspectos de primeiro plano, ao passo que relutamos em modificar o nosso mapeamento cognitivo do espaço.

Por fim, cabe ressaltar que a exploração do mundo ficcional é complicada pela necessidade do leitor de construir um mapa enquanto entra nesse mundo; o processo de mapeando é simplificado pelo fato de que ele é cognitivamente construído apenas pelo próprio leitor, não precisa ser compartilhado com uma

---

<sup>69</sup> *In contrast to graphic maps, mental maps are drawn and used by the same individual, and the processes of surveying and consulting are conducted almost simultaneously. Readers need mental maps to follow the plot, but they construe these maps on the basis of the plot. Out of the movements of characters (what Zoran [313] calls chronotopic space) we construct a global vision (Zoran's topographic space) that enables us to situate events. While this global vision is constructed through a bottom-up activity, it provides top-down guidance to the explorer of the textual world. This interplay of bottom-up and top-down processes is the cognitive implementation of the hermeneutic circle.*

<sup>70</sup> *When new information conflicts with the reader's mental model of space, it is easier to concentrate on the visualization of the current scene, and ignore the discrepancy, than to reorganize the whole map.*

comunidade; é um processo individual. “O mapa mental de um mundo textual é voltado exclusivamente para a mente que o constrói”<sup>71</sup> (RYAN, M., 2003, p. 238). Ainda que seja um processo mental e individual, o “mapeamento cognitivo” é necessário para compreendermos como o mundo ficcional é processado pelo leitor, ainda que esse dependa somente da sua mente; as inferências do texto são compartilhadas pelo autor e também pelos personagens ficcionais. Ademais, é possível sugerir que o “mapeamento cognitivo” permite ao leitor imergir no mundo ficcional.

“Embora não se possa falar de um destino específico no caso de textos narrativos – aqui o objetivo a ser alcançado é uma rica experiência imaginativa de toda a ação e uma compreensão razoável da lógica narrativa –, o mapa mental de um mundo textual pode cumprir sua função cognitiva de levar o leitor à narrativa sem ser completo ou estreitamente fiel ao texto. Como observei acima, as pessoas leem para o enredo e não para o mapa, a menos que sejam cartógrafos literários. Construimos modelos mentais do espaço narrativo apenas na medida em que encontramos uma vantagem cognitiva nessa atividade – apenas na medida do necessário para obter imersão no mundo do texto”<sup>72</sup> (RYAN, M., 2003, p. 238).

Outra forma de conhecer o espaço na narrativa, que trabalha em conjunto com o “mapeamento cognitivo”, é a imersão do leitor no mundo ficcional, a projeção imaginativa do leitor dentro daquele mundo ficcional e como essa colocação age na construção espacial da narrativa (CARACCILO, M., 2011).

## II. O corpo virtual do leitor e sua imersão no mundo ficcional

Com o intuito de explorar essa forma de imersão do leitor no mundo ficcional, será debatida a proposta apresentada por Marco Caracciolo, no artigo “O corpo virtual do Leitor: espaço narrativo e sua reconstrução” (*The Reader’s Virtual Body Narrative Space and Its Reconstruction*), publicado na revista “Storyworlds: A Journal of Narrative Studies”, Volume 3, 2011. O autor anuncia que o foco de sua hipótese é o corpo virtual do leitor: “a contraparte do corpo

<sup>71</sup> *Mental map of a textual world is exclusively geared toward the mind that constructs it.*

<sup>72</sup> *Though one cannot speak of a specific destination in the case of narrative texts—here the goal to be reached is a rich imaginative experience of the entire action and a reasonable understanding of narrative logic—the mental map of a textual world can fulfill its cognitive function of getting the reader into the narrative without being complete, or narrowly faithful to the text. As I observed above, people read for the plot and not for the map, unless they are literary cartographers. We construct mental models of narrative space only as far as we find a cognitive advantage in this activity—only as far as is needed to achieve immersion in the textual world.*

real que o leitor envia para mundos fictícios, a fim de reconstruir o espaço fictício”<sup>73</sup> (CARACCILO, M., 2011, p. 117). Esse fenômeno é abordado por outros autores, com outras denominações. Richard Gerring, por exemplo, o descreve como ser transportado (“*being transported*”); Marie-Laure Ryan o refere como recentralização ficcional (“*fictional recentering*”) e David Herman o trata como mudança dêitica (“*deictic shift*”). Os textos narrativos chamam os corpos virtuais dos leitores para entrarem nos mundos ficcionais, a fim de participar do processo de co-construção desse mundo (CARACCILO, M., 2011, p. 118). É importante anotar que esse fenômeno considera os pressupostos que a cognição incorpora, já expostos anteriormente. “A nossa presença corpórea em mundos ficcionais pode ser a razão da sensação de experiencialidade que alguns textos nos dão (ou seja, a sensação de que, ao lê-los, estamos passando por uma experiência)”<sup>74</sup> (CARACCILO, M., 2011, p. 118).

É preciso entender que o corpo virtual do leitor e seu corpo real estão conectados. Para explicar essa ligação, Marco Caracciolo se apoia em trabalhos desenvolvidos pela Psicologia Cognitiva ao estudar processamento de texto, em especial a proposta apresentada por Rolf. A. Zwaan: estrutura do experimentador imerso (“*Immersed Experienter Framework*”), utilizada para a compreensão da linguagem. O argumento é que, para entender uma sentença, o receptor precisa construir uma simulação experimental que considera a percepção e a ação da situação descrita. Assim, o receptor é um experimentador imerso e a sua compreensão é baseada na sensação experimental da situação descrita. “A hipótese por trás dessas afirmações é que a compreensão da narrativa desencadeia simulações mentais, geralmente em forma de imagens mentais”<sup>75</sup> (CARACCILO, M., 2011, p. 119). Essas imagens mentais usam os mesmos recursos neurais que a percepção real.

“Se as simulações mentais dependem de nosso sistema sensório-motor, elas devem estar sujeitas às mesmas restrições da percepção e, portanto, ter a mesma estrutura interna. Meu argumento baseia-se

---

<sup>73</sup> *The counterpart of the real body the reader sends into fictional worlds in order to reconstruct fictional space.*

<sup>74</sup> *Our bodily presence in fictional worlds could answer for the increased sense of experientiality some texts give us (that is, the sense that while reading them we are going through an experience).*

<sup>75</sup> *The underlying assumption of these claims is that the comprehension of a narrative passage triggers a mental simulation, usually in the form of mental imagery.*

nessa suposição. Em resumo, simulação e imagens mentais são incorporadas; elas estão profundamente enraizadas em nosso corpo real. E mesmo quando o leitor é obrigado a fazer uma “mudança de dêitica” (“*deictic shift*”) (isto é, imaginar outro mundo com um conjunto diferente de coordenadas de espaço-tempo), o leitor traz uma contrapartida virtual de seu corpo real”<sup>76</sup> (CARACCILO, M., 2011, p. 119).

A compreensão da narrativa depende do nosso acesso virtual ao mundo ficcional, a partir do qual participamos ativamente na construção desse mundo. Essa construção espacial é mediada pelos mesmos parâmetros cognitivos que são acionados para o conhecimento de espaços e lugares na realidade. As estratégias utilizadas são nomeadas de “excursão andando” (“*walking tour*”); excursão corpórea (“*body tour*”) ou rota (“*route*”). É uma perspectiva intrínseca, na qual o corpo virtual precisa se mover pelo mundo ficcional para o conhecer. A segunda estratégia, chamada de excursão pelo olhar (“*gaze tour*”), é uma percepção relativa do ambiente, na qual o corpo do receptor permanece parado, enquanto seus olhos visualizam a cena (CARACCILO, M., 2011, p. 120).

Expostos esses pressupostos, Marco Carcciolo continua sua proposta explorando as maneiras que o corpo virtual realiza a construção do mundo ficcional. Esse fenômeno ocorre a partir do que ele chama de “ficcionalização” (*fictionalization*) do corpo virtual. Trata-se de passagens textuais nas quais o leitor é convidado a alinhar o seu corpo virtual com um corpo fictício, normalmente de uma personagem ficcional, porém não necessariamente. “... às vezes, no entanto, a incorporação do leitor é mediada por uma persona (normalmente um visitante ou viajante anônimo), que tem acesso ao mundo ficcional sem ser um personagem da história”<sup>77</sup> (CARACCILO, M., 2011, p. 122). Essa “persona” normalmente é concebida em passagens descritivas, por um narrador que tem acesso ao mundo ficcional e começa a apresentá-lo durante a narrativa. Assim, o corpo virtual consegue se unir a um corpo fictício de duas maneiras, mais comumente se ligando a personagens ficcionais ou se conectando a visitantes do mundo ficcional nas passagens descritivas onde não

---

<sup>76</sup> *If mental simulations rely on our sensorimotor system, they must be subject to the same constraints of perception and thus have the same internal structure. My argument rests on this assumption. In short, simulation and mental imagery are embodied; they are deeply rooted in our real body. And even when the reader is required to make a “deictic shift” (that is, to imagine another world with a different set of spacetime coordinates), the reader brings along a virtual counterpart of his or her real body.*

<sup>77</sup> *Sometimes, however, the reader’s embodiment is mediated by a persona (typically an anonymous visitor or traveler), who has access to the fictional world without being a character of the story.*

há um personagem entrando naquele mundo; no entanto, ele está sendo construído e uma “persona” está participando ativamente dessa construção. É importante mencionar que esse corpo fictício não se refere a um personagem, mas ao mundo ficcional que está sendo construído. Considerando sua presença, as descrições são feitas a partir da mediação com um corpo, ainda que não explícito. Um terceiro caso de ficcionalização do corpo virtual é quando sua presença é puramente virtual, ou seja, não depende de outro corpo fictício para experimentar o mundo ficcional.

Desta forma, a construção do espaço da narrativa, considerando mundos ficcionais, depende da ficcionalização do corpo virtual do leitor, que está ligado ao seu corpo real, e permite que, além de conhecer o espaço da narrativa, também o experimente e lhe dê significado. A premissa é “que nossa compreensão de referências espaciais em contextos narrativos se baseia em imagens mentais produzidas por uma simulação desse espaço”<sup>78</sup> (CARACCILO, M., 2011, p. 134). Essa simulação, por sua vez, acontece quando há a imersão do leitor na narrativa, o que nesse caso foi denominado de “corpo virtual”; é por essa presença virtual do leitor no espaço ficcional que ele conhece o mundo narrado. O corpo virtual pode entrar no mundo ficcional de três maneiras diversas: a primeira, quando ele se anexa a um personagem ficcional, por intermédio de uma “persona” que não é um personagem daquele mundo ficcional, mas é destinatário da narração, uma figura para quem é feita a descrição espacial; é um visitante, ou explorador, como denomina Marco Carcciolo. Por último, é possível uma presença puramente virtual, quando não é necessário seguir um outro corpo ou persona para iniciar a excursão pelo mundo ficcional.

Importante ressaltar que as duas estratégias de conhecimento e experiência dos espaços narrativos expostas aqui – “mapeamento cognitivo” e ficcionalização do corpo virtual do leitor – são complementares, e pela maneira como foram apresentadas funcionam quando se trata de narrativas escritas e ficcionais, uma vez que ambas lidam com o conceito de mundo ficcional. O “mapeamento cognitivo”, por exemplo, funciona de maneira diversa quando se trata de narrativas em outras mídias, como por exemplo filmes e peças de teatro.

---

<sup>78</sup> *That our comprehension of spatial references in narrative contexts draws on mental imagery to produce a simulation of narrative space.*

Enquanto o mapa espacial cognitivo é formado de baixo para cima durante a leitura e em torno das ações dos personagens, o filme ou a peça de teatro já nos mostra o espaço e depois introduz os personagens, as ações e o enredo.

Para conhecer, compreender e experimentar a narrativa, em especial a literatura, é necessário o descobrimento do espaço em que o enredo se desenvolve. Para isso, o leitor necessita de suas capacidades cognitivas. Em vista disso, investigar como esses fenômenos acontecem textualmente e como eles são processados pelo leitor faz parte da proposta da Narratologia Cognitiva. O modo como nos relacionamos com a narrativa é similar à maneira com a qual nos relacionamos com a nossa realidade, ou seja, utilizamos os mesmos aparelhos cognitivos. Assim, conectar as ciências cognitivas com os estudos literários oferece novas ferramentas para explicar e também interpretar obras da literatura. Por fim, importa ressaltar que o conhecimento do espaço literário não é dissociado de outros fenômenos e experiências narrativas. Por exemplo: para entender o mundo ficcional não basta conhecer o seu espaço, mas também é preciso o situar temporalmente. Os personagens ficcionais e suas capacidades mentais também são acessados constantemente para o conhecimento do tempo e do espaço da narrativa. Marie-Laure Ryan ensina que a leitura de ficção não acontece pela vontade de conhecer o mundo ficcional, mas sim pelo enredo narrativo. Entretanto, não é possível acompanhar a história sem a construção do mundo ficcional (RYAN, M., 2003).

## **6. EMOÇÃO E NARRATIVA**

A emoção sempre esteve intimamente ligada às narrativas. Considerando a literatura, é inquestionável que a leitura nos desperta vários sentimentos: criamos empatia com personagens, torcemos pelos seus desfechos, o enredo nos prende com seu suspense, mergulhamos no livro na expectativa de que ele desperte algo em nós. Apesar dessa relação estreita entre emoção e narrativa, a temática não recebeu tanto destaque no desenvolvimento da narratologia. Na narratologia clássica não havia espaço para desenvolver essa relação. A análise estrutural, por exemplo, se atentou para a descrição dos fenômenos textuais, encontrando, assim, limites quando se tratava da constatação de sentimentos,

sejam os que a narrativa desperta no seu receptor, sejam aqueles que figuram dentro da história.

Entretanto, algumas perspectivas pós-clássicas da narratologia colocaram a emoção no centro de suas propostas. Nessa seção serão expostas ideias cujas premissas se baseiam na importância da emoção e dos sentimentos quando se trata do estudo das narrativas. A leitura de narrativas ficcionais pode ser uma experiência profundamente emocional, já que um romance tem o potencial de despertar sentimentos reais e que chegamos a chorar com a morte de personagens ficcionais e vibrar com suas vitórias (OATLEY, K., 2010). Além dos efeitos no leitor, a própria estrutura do texto ficcional pode ser compreendida pelas emoções que apresenta, ou seja, são essas emoções que moldam e orientam a narrativa (HOGAN, P., 2011).

### I. A emoção em termos cognitivos

Tendo em vista que serão explorados os conceitos de emoção e sentimentos e sua relação com a narrativa, em especial com a prosa ficcional, é importante entender um pouco como estes fenômenos são entendidos cognitivamente – o que são emoções e sentimentos e como os processamos. Para tanto, é necessário buscar conhecimento em outras áreas, como a neurociência e a psicologia cognitiva. Será utilizada de maneira instrumental a teoria de António R. Damásio. O primeiro aspecto que o neurocientista destaca é a diferença entre emoção e sentimento:

Emoções são programas de *ações* complexos e em grande medida automatizados, engendrados pela evolução. As *ações* são complementadas por um programa *cognitivo* que inclui certas ideias e modos de cognição, mas o mundo das emoções é sobretudo feito de *ações* executadas no nosso corpo, desde expressões faciais e posturas até mudanças nas vísceras e meio interno.

Os sentimentos emocionais, por outro lado, são as *percepções* compostas daquilo que ocorre em nosso corpo e na nossa mente quando uma emoção está em curso. No que diz respeito ao corpo, os sentimentos são imagens de *ações*, e não as *ações* propriamente ditas; o mundo dos sentimentos é feito de percepções executadas em mapas cerebrais. (DAMÁSIO, A., 2009, p. 142).

Assim, os sentimentos são percepções das *ações* que nosso corpo produz quando processa emoções. A emoção de nojo, por exemplo, faz com que

nosso rosto tenha certa expressão; a nossa percepção dessa expressão é o nosso sentimento emocional, ou seja, nós agimos pelo despertar da emoção e, pela percepção desse efeito, sentimos aquela emoção. É também por essa percepção que podemos identificar emoções em outras pessoas, somos capazes de reconhecer uma feição de nojo, medo ou felicidade em outros indivíduos.

As emoções, por sua vez, ocorrem quando o cérebro processa imagens que colocam em ação regiões que as desencadeiam, como a amígdala ou regiões específicas do córtex do lobo frontal (DAMÁSIO, A., 2009). Outro ponto importante é que, além dos efeitos físicos que as emoções despertam – como a liberação de cortisol em caso de medo –, o ser humano também tem uma ação mental. Vale dizer que, quando sentimos tristeza, evocamos pensamentos negativos e uma maneira de processamento mental relacionada a esta emoção. Damásio denomina este fenômeno de “estado emocional”. O que vem em seguida é o sentimento emocional: a percepção de tudo o que ocorreu durante a emoção (DAMÁSIO, A., 2009).

Por fim, cabe apontar como pode ser gerado um sentimento emocional. Damásio afirma que existem três formas para a ocorrência dos sentimentos: a primeira e mais clara é quando uma emoção modifica o corpo. Como a emoção é um programa de ação, o resultado dessa ação é uma mudança corpórea. A percepção dessa mudança é mapeada e, assim, somos capazes de identificar o sentimento correspondente. “Para que o estado de sentimento seja ligado à emoção, é preciso que haja a devida correspondência entre o objeto causador e a relação temporal entre seu aparecimento e a resposta emocional” (DAMÁSIO, A., 2009, p. 155). Dessa forma, o primeiro modo de gerar um sentimento requer uma “alça corpórea”. Como aponta Damásio, há pelo menos outras duas formas: a segunda, que ele chama de “alça corpórea virtual”, é uma simulação. O cérebro age como se houvesse a ação da emoção e sua mudança corporal correspondente e o sentimento emocional é percebido. A vantagem dessa forma é a economia de energia e tempo para o cérebro, uma vez que produzir um estado emocional completo é fatigante e o cérebro é preguiçoso. Todavia, como se trata de uma simulação, os padrões virtuais não podem produzir uma sensação idêntica à dos estados de sentimento baseados na alça corpórea (DAMÁSIO, A., 2009, p. 156). A terceira forma é gerada pela utilização de



substâncias que alteram a composição cerebral e por si só despertam sentimentos emocionais, como drogas ilícitas, analgésicos, anestésicos ou álcool.

Além da ideia de percepção da emoção, que gera o sentimento emocional, há outra teoria importante sobre as emoções, conhecida como *appraisal theory* (ou “teoria da avaliação”). Patrick Hogan explica brevemente: “Relatos de avaliação de emoção começam no fato de que nós não respondemos emocionalmente a simples fatos perceptuais. Nós respondemos emocionalmente a fatos com certo sentido ou significância, fatos interpretados de certo modo”<sup>79</sup> (HOGAN, P., 2011, p. 43). Assim, as emoções não são somente percebidas pelas mudanças físicas que geram: nós também as interpretamos e lhes damos significados de acordo com nossas experiências e memórias. Não se trata apenas de perceber gatilhos que despertam emoções, mas também de dar significado e importância a esses estímulos. É a nossa avaliação da emoção que gera a resposta emocional. Essencialmente, nossa avaliação de uma situação causa uma resposta emocional ou afetiva que será baseada nessa consideração (SCHERER, K. R., SHORR, A., JOHNSTO, T. 2001).

As duas teorias se complementam: as emoções são percebidas e despertam mudanças físicas, porém, no decorrer dessa percepção, há um processo avaliativo daquele estímulo que despertou a alteração corpórea ou mental. Sobre essa relação e como ela pode ser utilizada na narrativa, veja-se o resumo de Hogan:

Em suma, as emoções precisam de gatilhos no sentido da teoria perceptual. Contudo, estes picos momentâneos de emoção normalmente não se sustentam sem processos de pensamento de elaboração do tipo destacado pelos teóricos da avaliação. Mais especificamente, devemos acrescentar ao relato de emoção perceptual precedente um conjunto abrangente de processos do tipo avaliação – ou, em termos mais gerais, um conjunto de processos cognitivos que desenvolvem os aspectos da experiência emocional, incluindo seu objeto, contexto, história, associações pessoais e assim por diante. Os processos de elaboração de fato envolvem avaliação. Além disso, essa avaliação é importante. Entretanto, ela tem consequências por meio da imaginação de condições concretas – assim, gatilhos de emoção da percepção, inclusive projeções sensomotoras e/ou expectativas de desenvolvimento – e pela ativação de memórias emocionais. Meu desacordo é que isto nos dá um relato

---

<sup>79</sup> *Appraisal accounts of emotion begin from the fact that we do not respond emotionally to simple perceptual facts. Rather, we respond emotionally to facts with a certain meaning or significance, facts interpreted in a certain way.*

mais plausível e poderoso da emoção. Além disso, está vinculado exatamente com o tipo de estrutura hierárquica de tempo que consideramos no início deste capítulo. Em suma, oferece uma teoria emocional mais adequada e serve de base para uma parte da teoria narrativa – e para a teoria da temporalidade existencial – em uma teoria neurocognitiva da emoção<sup>80</sup> (HOGAN, P., 2011, p. 65).

Entender, ainda que superficialmente, como funcionam as emoções e os sentimentos é necessário para proceder as investigações de como estes fenômenos se apresentam nas narrativas e como podem ser despertados por elas. O sentimento emocional vem da percepção da emoção, que, por sua vez, gera uma ação física no corpo. Esse sentimento é avaliado por nós com base em nossa memória e nossas experiências. Como esses fenômenos se apresentam na prosa ficcional, quais são os elementos que produzem emoção e como essas emoções constituem a narrativa são alguns dos questionamentos feitos pelas propostas que serão apresentadas a seguir.

## II. Narratologia afetiva (*affective narratology*)

Patrick Coln Hogan propõe uma teoria que ele denomina *affective narratology* (ou “narratologia afetiva”), conforme a qual são as emoções que estruturam as narrativas, ou seja, a construção da história pode ser identificada pela forma em que as emoções e sentimentos são apresentados dentro da narrativa e como eles são processados pelo leitor. Além da estrutura de uma narrativa específica, o autor defende, também, que existem emoções que estruturam gêneros e padrões de histórias: “um relato de emoção por este prisma fornece uma estrutura tanto para descrever quanto para explicar padrões detalhados na estrutura da história que se repetem nas tradições de literatura e

---

<sup>80</sup> *In sum, emotions require triggers in the perceptual theory sense. However, these momentary spikes of emotion are often not sustained without elaborative thought processes of the sort stressed by appraisal theorists. Specifically, we must add to the preceding perceptual account of emotion an encompassing set of appraisal-like processes—or more generally, a set of cognitive processes that elaborate on aspects of the emotional experience, including its object, context, history, personal associations, and so on. The elaborative processes do involve appraisal. Moreover, that appraisal is important. However, it has its consequences through the imagination of concrete conditions—thus perceptual emotion triggers, including sensorimotor projections and/or working anticipations—and through the activation of emotional memories. My contention is that this gives us a more plausible and powerful account of emotion. Moreover, it is bound up with just the sort of hierarchical structure of time that we considered at the outset of this chapter. In short, it provides a more adequate emotional theory and serves to ground a part of narrative theory—and the theory of existential temporality—in a neurocognitive theory of emotion.*

oralidade”<sup>81</sup> (HOGAN, Patrick. 2011, p. 19). Portanto, sua obra possui dois objetivos: identificar as estruturas baseadas na emoção que constituem narrativas e identificar padrões históricos que se repetem e podem identificar gêneros narrativos.

A proposta narratológica de Hogan é uma tentativa de estruturar as narrativas de acordo com o processamento das emoções tanto pelo leitor como pelas personagens dentro da prosa ficcional. A classificação que ele propõe se baseia na maneira como as emoções podem ser temporalmente sentidas. Ele apresenta categorias temporais (incidentes, eventos, episódios, sequências, histórias e trabalhos) que se constroem de acordo com as emoções que surgem no decorrer da narrativa. As primeiras categorias (incidentes, eventos e episódios) se voltam para as emoções dentro da narrativa. Um incidente, por exemplo, é uma percepção de uma alteração emocional de uma personagem. As demais categorias (sequências, histórias e trabalhos) são mais amplas e necessitam do processamento do leitor para se configurar. É necessário que o leitor ou o espectador perceba como a temática das emoções conforma aquela narrativa em particular para que seja possível identificar como as emoções e sentimentos estão na base da construção narrativa.

A primeira estrutura que o autor delimita é temporal: uma divisão do que ele denomina de incidentes, eventos e episódios. Considerando a temática da emoção, essas divisões temporais se relacionam a mudanças emocionais que ocorrem na narrativa. Primeiramente, é importante anotar que nossa noção temporal não é uniforme: “nós codificamos a experiência em unidades hierarquizadas, organizando primeiro a temporalidade por referência à resposta emocional”<sup>82</sup> (HOGAN, P., 2011, p. 77). São essas unidades que servem de estrutura para a composição da narrativa. Os incidentes compreendem as condições de obtenção de uma emoção, juntamente com as projeções sensomotoras ativadas por essas condições e, finalmente, os resultados fisiológicos imediatos (HOGAN, P., 2011, p. 61). No romance *Dom Casmurro*, por exemplo, assim que Bentinho escuta José Dias lembrar sua mãe de sua ida

---

<sup>81</sup> *An account of emotion along these lines provides a framework for both describing and explaining detailed patterns in story structure that recur across traditions of literature and orature.*

<sup>82</sup> *We encode experience into hierarchized units, organizing temporality first of all by reference to emotional response.*

ao seminário, além de apontar como ele andava sempre “juntinho” e de “segredinhos” com Capitu, ele tem uma reação emocional:

Parei na varanda; ia tonto, atordoado, as pernas bambas, o coração parecendo querer sair-me pela boca fora. Não me atrevia a descer à chácara, e passar ao quintal vizinho. Comecei a andar de um lado para outro, estacando para amparar-me, e andava outra vez e estacava. Vozes confusas repetiam o discurso do José Dias:  
 "Sempre juntos..."  
 "Em segredinhos..."  
 "Se eles pegam de namoro..."  
 Tijolos que pisei e repisei naquela tarde, colunas amareladas que me passastes à direita ou à esquerda, segundo eu ia ou vinha, em vós me ficou a melhor parte da crise, a sensação de um gozo novo, que me envolvia em mim mesmo, e logo me dispersava, e me trazia arrepios, e me derramava não sei que bálsamo interior. Às vezes dava por mim, sorrindo, um ar de riso de satisfação, que desmentia a abominação do meu pecado. E as vozes repetiam-se confusas;  
 "Em segredinhos..."  
 "Sempre juntos..."  
 "Se eles pegam de namoro..." (ASSIS, M., 2018, p. 64-65).

Essa primeira confusão de sentimentos desperta reações fisiológicas em Bentinho, que fica tonto, com as pernas bambas e o coração acelerado. A personagem não entende bem o sentimento que surge, porém claramente existe algo a ser sentido e seu corpo reflete a emoção. Esse enxerto trata-se de um incidente dentro da narrativa. A exposição da emoção, o que ela desperta na personagem, as reações fisiológicas são o que constituem os incidentes dentro da narrativa. Os incidentes são unidades temporais que formam a narrativa. Conforme o exemplo, eles são momentos, normalmente breves, em que há a constatação de uma emoção, ou seja, é a emoção de Bentinho que configura o conceito de incidente. É essa mudança do estado emocional da personagem que permite descrever a passagem como um incidente. Os incidentes são picos de emoção que acontecem durante toda a narrativa e que, quando ligados a outras ações dentro da história, formam outra categoria analítica: os eventos.

Assim, continuando na composição temporal da narrativa, o desenvolvimento dos incidentes gera o que Hogan chama de “eventos”: “Os eventos envolvem a elaboração temporal de incidentes pela memória ativa. Mais especificamente, incluem expectativas de desenvolvimento e atribuições

causais”<sup>83</sup> (HOGAN, P., 2011, p. 72). Concebemos incidentes emocionais em eventos estendendo-os ao passado e ao futuro. O passado é elaborado por meio de atribuição causal, ou seja, o que originou aquele incidente específico. O futuro, por sua vez, é elaborado pelas expectativas de desenvolvimento daquele incidente dentro da narrativa. Essas expectativas e antecipações são fornecidas tanto pela narrativa como pela nossa própria memória afetiva, já que o nosso foco de atenção está emocionalmente direcionado. Em uma aplicação no caso de *Dom Casmurro*, o evento seria, além do incidente emocional, a razão que o causou, ou seja, a conversa de José Dias e Dona Glória e como Bentinho reage ante sua confusão emocional. É assim que percebe que ama Capitu:

Tudo isto me era agora apresentado pela boca de José Dias, que me denunciara a mim mesmo, e a quem eu perdoava tudo, o mal que dissera, o mal que fizera, e o que pudesse vir de um e de outro. Naquele instante, a eterna Verdade não valeria mais que ele, nem a eterna Bondade, nem as demais Virtudes eternas. Eu amava Capitu! Capitu amava-me! E as minhas pernas andavam, desandavam, estacavam, trêmulas e crentes de abarcar o mundo. Esse primeiro palpitar da seiva, essa revelação da consciência a si própria, nunca mais me esqueceu, nem achei que lhe fosse comparável qualquer outra sensação da mesma espécie. Naturalmente por ser minha. Naturalmente também por ser a primeira (ASSIS, M., 2018, p. 66).

Assim, conseguimos estruturar a narrativa da seguinte forma: um incidente emocional é apresentado na história. Como esse incidente se origina e o que ele desencadeia para o futuro da narrativa é considerado um evento. No exemplo, notamos como incidente a emoção sentida por Bentinho. Por evento podemos enquadrar o que originou aquela emoção (ouvir a conversa de José Dias e Dona Glória) e como ela foi processada pela personagem (a conclusão de que está apaixonado por Capitu). No romance é assim que termina o capítulo XII: com a avaliação de Bentinho sobre seus sentimentos.

Além dessas unidades temporais (incidentes e eventos), nos engajamos em explicações e avaliações mais profundas da narrativa. Dessa forma é que se constitui o episódio. Hogan afirma que os episódios podem ser compreendidos como explicações existenciais (HOGAN, P., 2011, p. 65). Durante a narrativa, a configuração temporal e espacial apresenta uma normalidade, e os episódios ocorrem quando há uma mudança nessa normalidade: “um episódio deve

---

<sup>83</sup> *Events involve the temporal elaboration of incidents through working memory. Specifically, they include working anticipations and causal attributions.*

começar e terminar com a rotina”<sup>84</sup> (HOGAN, P., 2011, p. 75). Normalmente o episódio inicia com um incidente e os eventos que o englobam e termina quando há um retorno, ainda que temporário, à normalidade daquela narrativa. No exemplo acima, o episódio é complexo e engloba, além de um incidente e seus eventos, outras mudanças emocionais que vão acontecendo durante a narrativa. Depois de Bentinho perceber que está apaixonado por Capitu e ao se deparar com a notícia de que deverá ir para o seminário, o episódio se desenvolve nas ações – ainda que não eficientes – para evitar sua ida ao seminário e encontrar uma maneira de facilitar esse amor. Acaba ocorrendo o casamento de Bentinho e Capitu quando se encontra a solução de abandonar o seminário.

Resumidamente, podemos entender incidentes, eventos e episódio como unidades temporais da narrativa estabelecidas pela compreensão emocional que derivamos da história. Essas três primeiras unidades apresentadas por Hogan são conceitos narratológicos que ele desenvolve para explicar a emoção, as estruturas e as unidades temporais básicas da narrativa: “Consideramos as unidades elementares da experiência temporal (incidentes), sua derivação de nossos sistemas de emoção, sua concatenação em unidades maiores (eventos) e o desenvolvimento destas unidades maiores em complexos (episódios)”<sup>85</sup> (HOGAN, P., 2011, p. 80). Além dessas três unidades temporais, as narrativas também são estruturadas por outras três organizações temporais mais amplas, classificadas como sequências, histórias e trabalhos.

Sequências são as junções dos episódios, eventos e incidentes. Uma narrativa pode ter vários episódios, e a união desses episódios é o que deriva as sequências. Essa também pode ser a definição de histórias. Todavia, é importante diferenciar sequências e histórias. Sequências são somente a exposição de uma continuidade de episódios. Uma maneira fácil de perceber uma sequência é nas próprias narrativas: quando, por exemplo, alguém pergunta como foi seu dia e você passa a listar episódios do seu cotidiano, sem que eles estejam necessariamente conexos. Quando se trata de uma história, é necessário que haja uma conexão entre esses episódios. Esse nexos é

---

<sup>84</sup> *An episode should begin and end with routine.*

<sup>85</sup> *We have considered the elementary units of temporal experience (incidents), their derivation from our emotion systems, their concatenation into larger units (events), and the elaboration of these larger units into complexes (episodes).*

compreendido pelo fato de que as ações que geram a história normalmente são voltadas para um objetivo comum. As conexões causais e as emoções de uma história devem ser subsumidas por esse propósito que orienta as narrativas.

Para termos uma história altamente prototípica, precisamos de ocorrências que não sejam rotina, idealmente eventos que sejam emocionalmente significativos. Estes eventos devem ser relevantes mútua e emocionalmente e integrados de forma causal não apenas no nível dos episódios, mas também no nível de avaliação altamente elaborada. Tal avaliação envolve uma ampla gama de relações causais além do mero encadeamento e uma gama de relações emocionais não confinadas à congruência<sup>86</sup> (HOGAN, P., 2011, p. 87).

Para a configuração de uma história, então, é necessário que uma sequência de eventos e incidentes tenha uma conexão e siga certas regras de preferência, como estipula Hogan. Essas regras são conceitos analíticos de validade descritiva geral e podemos identificá-las quanto estamos analisando a narrativa com a proposta de Hogan: a emoção estrutura as histórias. Duas dessas regras são mais relevantes: a primeira diz respeito ao fato de que uma sequência se concentra em um pequeno número de protagonistas (geralmente um ou dois) buscando a consecução de algum objetivo. Esse objetivo é necessariamente definido por referência aos sistemas emocionais, especificamente relativos a expectativas de felicidade. Além disso, esse objetivo deve ser eficaz em relação à resposta empática dos leitores ou espectadores. Por exemplo, na primeira parte do romance *Dom Casmurro*, percebemos dois protagonistas – Bentinho e Capitu – trabalharem em conjunto para atingir um objetivo comum: contrair matrimônio. A história da primeira parte do livro é estruturada por essa primeira regra de preferência e pelos sistemas emocionais de ambos as personagens.

A segunda regra de preferência tem relação com o contexto em que a busca de objetivos ocorre. O objetivo deve surgir de um conjunto de condições normal, mas parcialmente instável. Esta regra serve para identificar como o texto se estrutura. No caso de *Dom Casmurro*, dois jovens desejarem casar-se é uma condição normal, porém há empecilhos, um deles a promessa de Betinho de se

---

<sup>86</sup> *To have a highly prototypical story, we need occurrences that are not routine, ideally events that are emotionally significant. These events should be mutually emotionally relevant and causally integrated not only at the level of episodes but also at the level of highly elaborated appraisal. Such appraisal involves a broad range of causal relations beyond mere entailment and a range of emotional relations not confined to congruence.*

tornar padre, e há também impedimentos sociais que figuram naquele mundo ficcional, como o fato de Capitu não pertencer à mesma camada social de Betinho. O início da história é definido por esta transição da normalidade frágil ou temporária para a busca de objetivos, no caso, quando Capitu e Bentinho começam a traçar planos para ele não ir para o seminário. Por fim, a busca da meta deve ser resolvida pela conquista do objetivo ou tornando essa conquista impossível. Em ambos os casos, o fim envolve o restabelecimento da normalidade, sem a instabilidade anterior.

A última das unidades temporais são os trabalhos, que seriam as reuniões das histórias ou sequências. Na literatura, uma obra pode ser definida como um trabalho na perspectiva de Hogan. Os trabalhos também seguem regras de preferência: primeiro, as diferentes histórias que compõem os trabalhos devem ser causalmente interrelacionadas. Isso significa que uma história deve abranger as outras ou que as histórias diferentes devem ter pontos de interseção, compartilhando personagens e eventos. Ainda, conexões causais são conexões emocionais, pois as emoções nos ajudam a selecionar e organizar um pequeno número de causas particulares daquilo que, na realidade, seria uma rede causal múltipla e altamente complexa. Em *Dom Casmurro* existem duas emoções que são centrais para a constituição da história: o amor e o ciúme, uma ou outra dessas emoções está presente em todos os incidentes, eventos, episódios e histórias da obra, sendo que criam uma rede de conexão com os variados acontecimentos do romance.

Em alguns casos, o paralelismo distinto entre as histórias também pode contribuir para o nosso senso de unidade de um trabalho. Isso está ligado à emoção, já que o que conta como paralelismo distintivo está ligado à expectativa, interesse e atenção do leitor. As emoções também são cruciais para a unidade dos trabalhos, pois os diferentes elementos de uma obra devem ser mútua e emocionalmente relevantes. Em outras palavras, histórias diferentes devem contribuir para a resposta emocional geral e contínua do leitor ou do espectador. No caso de *Dom Casmurro*, as histórias distintas envolvem as mesmas personagens e servem para a intenção do narrador, Betinho/Dom Casmurro, de convencer o leitor de que Capitu o traiu. Ainda no fim da obra o narrador conecta as diferentes histórias sobre a personalidade de Capitu:



Agora, por que é que nenhuma dessas caprichosas me fez esquecer a primeira amada do meu coração? Talvez porque nenhuma tinha os olhos de ressaca, nem os de cigana oblíqua e dissimulada. Mas não é este propriamente o resto do livro. O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava dentro da de Mata-cavalos, ou se esta foi mudada naquela por efeito de algum caso incidente (ASSIS, M., 2018, p. 245).

Finalmente, os trabalhos são preferencialmente unidos pela relevância temática de suas histórias componentes. Em outras palavras, as diferentes histórias devem explorar os mesmos tópicos temáticos, independente de apontarem ou não as mesmas conclusões. A primeira parte do livro *Dom Casmurro* termina num ápice de felicidade, pela união dos protagonistas Bentinho e Capitu. Todavia, a segunda parte, que pode ser entendida como uma história diversa, expõe a separação cruel deste casal e um narrador que tenta justificar suas desconfianças e o desfecho infeliz. Ainda que paralelamente opostas, as histórias se conectam pelo ciúme do protagonista, que impõe suas emoções na narrativa, seja na descrição das personagens, seja na exposição dos eventos e ações dessas personagens. Sobre as histórias e trabalhos, Hogan conclui: “assim, histórias e trabalhos, como incidentes, eventos e episódios, são inseparáveis da operação de nossos sistemas de emoção e as estruturas das histórias e trabalhos são bastante incompreensíveis sem referência a esses sistemas”<sup>87</sup> (Hogan, P., 2011, p. 135).

É importante salientar que a proposta de Hogan tem um segundo plano, que ultrapassa em partes a concepção da narratologia. Trata-se de uma tentativa de história literária. Ainda com base nas emoções, ele afirma que existem padrões trans-históricos na literatura que podem ser identificados. A princípio, ele apresenta três gêneros mais gerais e com maior incidência (sacrifício, heroísmo e amor romântico) e, ainda, outros gêneros minoritários (apego, luxúria, vingança e justiça criminal). Esses gêneros minoritários podem ser derivados dos universais ou podem ser experiências literárias próprias (HOGAN, P., 2011).

### III. A emoção, a narrativa e o leitor

---

<sup>87</sup> Thus stories and works, like incidents, events, and episodes, are inseparable from the operation of our emotion systems and the structures of stories and works are largely incomprehensible without reference to those systems.

Outra maneira pela qual as emoções podem se associar com as narrativas tem relação direta com o processamento das emoções pelo leitor. A premissa neste tópico é um pouco diversa: não se trata de como as emoções podem estruturar a narrativa, mas como as emoções e os sentimentos são despertados no leitor ou espectador. Quando lemos ficção ou assistimos a um filme, queremos sentir algo, procuramos algo que nos provoque um impacto emocional. Dessa maneira, na prosa ficcional e em outros gêneros, como o bibliográfico, a emoção é crucial. Nós imergimos nas histórias, pois elas são emocionalmente importantes para nós, o que aqueles personagens passam, as situações representadas e como elas se resolvem têm um impacto inteiramente emocional. As emoções que sentimos não são necessariamente as que as personagens compartilham, elas são nossas, por conta de nossas experiências e pelos contextos que imaginamos (OATLEY, K., 2011, p. 115). Por exemplo, um dos maiores questionamentos na obra *Dom Casmurro* é se Capitu traiu ou não Bentinho. A disposição que temos para acreditar no narrador ou duvidar dele não deriva somente do texto, mas das nossas próprias experiências e como aquilo nos comove. Se na sua experiência pessoal você sofreu uma traição ou é ciumento, é comum que sinta maior simpatia com o narrador; ao contrário, se você, por alguma razão, foi falsamente acusado de uma traição, sua desconfiança do narrador fica ainda maior. Não se trata apenas de experiências pessoais, porém é inegável que elas também interferem na forma como processamos as narrativas.

Sobre a ocorrência de emoções nos leitores ou espectadores de ficção, Keith Oatley defende que pode acontecer de quatro maneiras. A primeira é a empatia pela identificação. Na nossa vida cotidiana, nós nos relacionamos empaticamente com os outros, sentimos pelas pessoas em nossa volta e é esta compreensão que no mundo ficcional denominamos “identificação”. Enquanto na vida real conseguimos sentir pelo outro uma correspondência em nós mesmos sem maiores dificuldades, na ficção é necessário que coloquemos de lado nossos planos e objetivos e que imerjamos nos planos, objetivos e ações da personagem, para que então possamos, empaticamente, nos identificar com ela (OATLEY, K., 2011, p. 116).

Eis como acontece, creio. Um processo emocional muito básico engancha o leitor com planos e desenlaces de um protagonista. Isto é o que geralmente conduz um enredo e, talvez, nos mantenha virando as páginas, ou nos mantenha sentados no cinema ou no teatro. Pode ser agradável. Na arte experimentamos a emoção, mas com ela a possibilidade de algo mais também. A forma como vemos o mundo pode mudar, e nós mesmos podemos mudar. A arte não é simplesmente pegar uma carona nas preocupações ou preconceitos usando um esquema que flui como de costume. A arte nos permite experimentar algumas emoções em contextos que normalmente não encontraríamos e pensar sobre nós de formas que não costumamos fazer<sup>88</sup> (OATLEY, Keith. 2011, p. 118).

A segunda forma de ocorrência de emoções é derivada da solidariedade. Nessa forma não se trata da identificação com uma personagem, mas sim de como o autor é capaz de apresentar uma sequência de eventos que tem um padrão emocional definido e faz com que nós nos solidarizemos com determinada situação. “Uma segunda forma de suscitar emoções novas no leitor é quando o autor fornece o que se chama de padrão de avaliação, um padrão de eventos capaz de causar emoções”<sup>89</sup> (OATLEY, K., 2011, p. 118). Nós avaliamos este conjunto de eventos e, esta avaliação gera nossas emoções. Nas histórias de vingança, por exemplo, avaliamos todos os acontecimentos da narrativa para, então, partilharmos do mesmo sentimento de necessidade de vingança. Assim, esta forma de ocorrência emocional acontece em dois períodos: primeiro o autor da narrativa tem que apresentar os eventos e, em um segundo momento, o leitor ou expectador tem que participar ativamente avaliando-os e impondo um juízo de valor sobre eles.

Além dessas emoções derivadas das histórias das narrativas, os sentimentos também podem ocorrer pelas idiossincrasias do próprio leitor: “as emoções de identificação e solidariedade são emoções novas. Elas ocorrem como resultado dos eventos na história. Mas muito comumente, também, a ficção suscita em nós emoções que têm origem nas memórias de nossas

---

<sup>88</sup> *Here is how it works, I think. A very basic emotional process engages the reader with plans and fortunes of a protagonist. This is what often drives a plot and, perhaps, keeps us turning the pages, or keeps us in our seat at the movies or at the theater. It can be enjoyable. In art we experience the emotion, but with it the possibility of something else, too. The way we see the world can change, and we ourselves can change. Art is not simply taking a ride on preoccupations or prejudices, using a schema that runs as usual. Art enables us to experience some emotions in contexts that we would not ordinarily encounter, and to think of ourselves in ways that usually we do not.*

<sup>89</sup> *A second way of prompting fresh emotions in the reader is for the author to provide what is called a pattern of appraisal, a pattern of events capable of causing emotions.*

próprias vidas”<sup>90</sup> (OATLEY, K., 2011, p, 121). Sobre o prazer que podemos sentir pela leitura da ficção, Oatley explica que ele deriva primeiro de reconhecer, em um novo contexto, padrões de emoções que nós mesmos experimentamos (na vida ou na literatura). Nós nos projetamos imaginativamente nesse contexto e vivenciamos as emoções de uma maneira que nos permite entendê-las mais profundamente e, no processo, talvez aconteçam algumas mudanças em nós (OATLEY, K., 2011, p. 124). Este é o nosso contato emocional com a prosa ficcional. A outra maneira que a emoção pode ser despertada pelo contato com a ficção não é imaginando que viveríamos tal situação, mas pela memória de que já sentimos essa emoção. Seria, assim, uma maneira de reviver determinada emoção ou sentimento.

Os quatro meios de provocar emoções descritos acima, os dois primeiros relacionados com a ocorrência de emoções totalmente derivadas das narrativas (identificação e solidariedade) e dois últimos relacionados à memória emocional do leitor ou espectador, são formas que o produtor da narrativa (escritor, roteirista de cinema, autor de peças de teatro, etc.) utiliza para estimular emoções na sua audiência. Como afirma Oatley Keith:

As emoções de um escritor de ficção não são diferentes das de outras pessoas. As únicas diferenças são que o escritor dedicou tempo e esforço explorando questões emocionais específicas e aprendeu como exteriorizar algumas instâncias dessas questões em uma obra específica de ficção<sup>91</sup> (OATLEY, K., 2012, p. 187).

O que Oatley nos explica é como as emoções podem ser provocadas no espectador pela narrativa. É importante pontuar que não se trata, a priori, de uma proposta de narratologia, como a perspectiva de Hogan. Todavia, apresentando como as emoções são despertadas, ele nos fornece uma fundamentação teórica para tratar do fenômeno dentro da narrativa. Podemos, por exemplo, analisar como uma emoção é exposta na narrativa e de que forma ela poderá ser

---

<sup>90</sup> *Emotions of identification and sympathy are fresh emotions. They occur as a result of events in the story. But often, too, fiction prompts in us emotions that derive from memories of our own lives.*

<sup>91</sup> *The emotions of a writer of fiction are no different from those of other people. The only differences are that the writer has devoted time and effort into exploring particular emotional issues, and has learned how to externalize some occasions for such issues into a particular piece of fiction.*

processada pelo leitor ou quais foram os recursos utilizados pelo autor da narrativa para causar certo sentimento.

Encontrar uma maneira de incorporar as emoções na análise das narrativas é uma perspectiva de estudos muito interessante. Qualquer espectador de narrativas ficcionais, sejam na literatura, cinema, teatro ou ballet, se conecta com estas formas de arte pela emoção que elas são capazes de despertar. Ainda que a temática da emoção possa ser complicada de investigar, uma vez que pode ser muito pessoal e individual, é inegável que as emoções têm uma função muito importante nas narrativas, sendo inclusive utilizadas para criar categorias analíticas para descrevê-las, como propõe Patrick Hogan. As expectativas criadas e o fato de nos importarmos realmente com personagens ficcionais a ponto de chorarmos por suas perdas e vibrarmos com suas vitórias são razões suficientes para integrarmos as emoções na análise da narrativa. Em duas vertentes diversas, porém não integralmente, uma vez que o processamento cognitivo das emoções continua como plano de fundo das teorias apresentadas, tentou-se, a partir da apresentação de conceitos ou categorias – com uma breve aplicação empírica no romance *Dom Casmurro* –, demonstrar como esta integração está sendo feita nos estudos literários.

## 7. CONCLUSÃO

Esse trabalho pretendeu expor teorias que estudam a narrativa. Considerando a divisão entre teorias clássicas e pós-clássicas, na primeira parte a atenção estava voltada para as teorias clássicas, ainda que não exclusivamente. Foram apresentados conceitos importantes da narratologia e, de forma mais detalhada, exposto dois temas pertinentes para a área de estudo: personagens e enredos.

Essa primeira parte teve a intenção de apresentar o campo de estudos e comentar como ele ainda está em desenvolvimento, novas propostas surgem constantemente. Desta forma, a segunda sessão deste trabalho procurou apresentar novas ideias de narratologia, todas com um eixo teórico em comum: a cognição. São propostas que entram numa vertente teórica denominada de narratologia cognitiva. A relação da cognição com a narrativa é bem ampla,

assim, a narratologia cognitiva utiliza vários pressupostos das ciências cognitivas, da neurociência e da psicologia cognitiva e desenvolve outros instrumentos para estudar e teorizar acerca de seu objeto de estudos – a narrativa.

No ambiente acadêmico brasileiro essa vertente ainda não é muito difundida, assim, a motivação desse trabalho reside nessa premissa: a necessidade de divulgação de novas formas de estudar a narrativa.

A narratologia cognitiva, por exemplo, é proveitosa quando se discute a posição do leitor na análise do texto literário. Com ferramentas que ajudam a compreender como o leitor processa a narrativa é possível elaborar uma teoria da leitura. A capacidade de integrar o leitor na análise do romance é uma das grandes inovações da narratologia cognitiva. As teorias estruturalistas, por exemplo, apresentaram várias terminologias para identificar fenômenos textuais, mas encontraram dificuldades ao lidar com o papel do espectador da narrativa. Quando se trata de explicar os efeitos que um texto ou filme pode despertar no seu público, as teorias que relacionam a cognição com a narrativa têm vantagens. Ao entender como funcionam alguns preceitos da teoria da mente, eles podem ser aplicados à leitura da obra literária e explicar, por exemplo, como se pode afirmar o que uma personagem pensa sobre outra, ainda que o narrador não descreva esse pensamento explicitamente.

O desenvolvimento de teorias cognitivas da narrativa está em ascensão e oferecem outros métodos para a análise literária. Enquanto as teorias são metodologicamente consistentes, a sua aplicação ainda gera debate. Os textos literários, normalmente, são escolhidos na intenção de comprovar a proposta, o que gera receio sobre a aplicação mais ampla dos métodos e sobre a sua inovação interpretativa. Assim, procurou-se, timidamente, iniciar análises literárias com esse viés.

## 8. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADANS, F. “Emoção: a melhor aposta para a cognição incorporada”. Em Encontro com as ciências cognitivas Cognição, emoção e ação. Cultura Acadêmica. Rio de Janeiro. 2015. pg. 207-229.

ASSIS, M. Dom Casmurro. 2.ed São Paulo: Ciranda Cultural, 2008.

ALTMAN, R. A Theory of Narrative. New York: Columbia University Press. 2008.

BAL, M. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative. 4 ed. Toronto: University of Toronto Press. 2017.

BARTHES, R. Elementos de semiologia. 19.ed São Paulo: Cultrix, 2012. 127p., il. Inclui referências e índice. ISBN 978-85-316-0142-2.

BARTHES, R.; ECO, U.; TODOROV, T. Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas. Petrópolis: Vozes, 1973. (Coleção Novas perspectivas de comunicação, 1).

BOLENS, G. Kinesis in Literature and the Cognitive Dynamic of Gestures in Chaucer, Shakespeare, and Cervantes. Costellazioni, 2018, vol. 5, p. 81-103.

BOLENS, G. *Le Style des gestes: corporéité et kinésie dans le récit littéraire*. Lausanne : BHMS, 2008.

BORTOLUSSI, M.; DIXON, P. Psychonarratology: Foundations for the empirical study of literary response. Cambridge: Cambridge University Press 2003.

BRANDT, P., Forces and Spaces – Maupassant, Borges, Hemingway: Toward a Semio-Cognitive Narratology (September 14, 2009). Disponível em: <https://ssrn.com/abstract=1595803> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.1595803>

CARACCIOLO, M. 2011. "The Reader's Virtual Body: Narrative Space and Its Reconstruction." *Storyworlds* (3): 117–138.

CARACCIOLO, M., GUÉDON, C., KUKKONEN, K., MULLER, S. The Promise of an Embodied Narratology: Integrating Cognition, Representation and Interpretation. Em "Emerging vectors of narratology" p. 435-459.

CARSTON, R. *Thoughts and Utterances: The Pragmatics of Explicit Communication*. Malden: Oxford University Press. 2002.

CAVE, T. *Thinking with Literature: Towards a Cognitive Criticism*, Oxford: Oxford University Press. 2016.

CAVE, T. Situated Cognition: The Literary Archive. *Poetics Today* 1 June 2017; 38 (2): 235–253.

CHARMAN, T., & SHMUELI-GOETZ, Y. (1998). The relationship between theory of mind, language and narrative discourse: An experimental study. *Cahiers de Psychologie Cognitive/Current Psychology of Cognition*, 17(2), 245–271.

CHEMERO, A. *Radical Embodied Cognitive Science*. Massachusetts: MIT Press. 2009.

DAMÁSIO, A. *E o cérebro criou o homem*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras. 2011.

DOLEZEL, L. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press. 1998.

ESROCK, E. (2004). Embodying Literature. *Journal of Consciousness Studies*. 11. 79-89.

FERREIRA, V.; CECCONELLO, W.; MACHADO, M. NEURÔNIOS-ESPELHO COMO POSSÍVEL BASE NEUROLÓGICA DAS HABILIDADES



SOCIAIS. Psicol. rev. (Belo Horizonte), Belo Horizonte, v. 23, n. 1, p. 147-159, jan. 2017. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1677-11682017000100009&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1677-11682017000100009&lng=pt&nrm=iso)>

FLUDERNIK, M. *An Introduction to Narratology*. Abingdon: Routledge: Taylor & Francis Group. 2009.

FLUDERNIK, M. *Towards a 'Natural' Narratology*. Routledge: Taylor & Francis Group. 1996.

FLUDERNIK, M. *Narratology in the Twenty-First Century: The Cognitive Approach to Narrative*. PMLA, Volume 125, Number 4, October 2010, pp. 924–930.

GALLAGHER, S. *The narrative alternative to theory of mind*. *Conscious Emotion*. 7. 10.1075/ceb.2.15gal. 2006.

GALLESE, V. 2005. "Embodied Simulation: From Neurons to Phenomenal Experience." *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 1: 23–48.

GALLESE, V., WOJCIEHOWSKI, H. "How Stories Make Us Feel: Toward an Embodied Narratology." *California Italian Studies* 2 (1). 2011. <http://escholarship.org/uc/item/3jg726c2>.

GENETTE, G. *Literatura e semiologia: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972. (Novas perspectivas em comunicação, 3).

GENETTE, G.; MARTINS, F. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, [197-]. 276p., il. (Vega Universidade). Bibliografia: p. 267-270.

GOLDIE, P. *The Mess Inside: Narrative, Emotion, and the Mind*. Oxford: Oxford University Press. 2012.

GREIMAS, A. Semântica estrutural: pesquisa de método. São Paulo: Cultrix, 1973, c1966.

GREIMAS, A.; COURTES, Joseph. Dicionario de semiotica. São Paulo: Cultrix, c1979.

HERMAN, D. Storytelling and the sciences of mind. Massachusetts: MIT Press. 2013.

HERMAN, D. Narrative Theory and the Intentional Stance. *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, vol. 6 no. 2, 2008, p. 233-260. *Project MUSE*.

HERMAN, D. Story logic: problems and possibilities of narrative. University of Nebraska Press, Lincoln and London, 2002.

HERMAN, D., JAHN, M., RYAN, M. (eds). Routledge Encyclopaedia of Narrative Theory. Atlantic Publishers & Distributors (P) Ltd/Routledge Falmer (2005).

HERMAN, D. The Emergence of Mind: Representations of Consciousness in Narrative Discourse in English. University of Nebraska Press, 2011.

HOGAN, P. The Mind and Its Stories: Narrative Universals and Human Emotion. Series Studies in Emotion and Social Interaction. Cambridge: Cambridge University Press 2003.

HOGAN, P. What Literature Teaches Us about Emotion. Cambridge: Cambridge University Press 2011.

HYDEN, L. Towards an embodied theory of narrative and storytelling. 10.1075/sin.18.15hyd. 2013.

KELTNER, D.; OATLEY, K.; JENKINS, J. Understanding Emotions. 3 ed. Hoboken: John Wiley & Sons, Inc. 2006.

KÉKESI, B. The narrative mind. Embodied narratives in the light of conceptualization hypotheses. In: *Ostium*, roč. 13, 2017.

KING, A. Review of Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative.:Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative. *Journal of Linguistic Anthropology* - J LINGUIST ANTHROPOL. 14. 297-298. 2004.

LAKOFF, GEORGE, JOHNSON, MARK: *Metaphors we live by*. The University of Chicago Press, 1980.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M., *Philosophy in the Flesh*. Basic Books, 1999.

LAKOFF, G. The Neuroscience of Form in Art. in: *The Artful Mind – Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. Oxford University Press, 2006.

LAZARUS, R.; LAZARUS, B. *Passion and Reason: Making Sense of Our Emotions*. Oxford: Oxford University Press. 1994.

MENDES, A., CARDOSO, F. e SACOMORI, C. Revisões: neurônios espelhos. *Em Neurociências: Revista Multidisciplinar das Ciências do Cérebro*. Volume 4 número 2 - março/abril de 2008. Rio de Janeiro.

OATLEY, K. *Emotions: a brief history*. Malden: Blackwell Publishing. 2004.

OATLEY, K. *Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction*. Malden: Wiley-Blackwell. 2011.

OATLEY, K. *The Passionate Muse: Exploring Emotion in Stories*. Oxford: Oxford University Press. 2012.

ORTONY, A.; CLORE, G.; COLLINS, A. *The Cognitive Structure of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press 1988.

PHELAN, J. *Experiencing Fiction: Judgments, Progressions, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus: The Ohio State University Press. 2007.

POLKINGHOME, D. *Narrative Knowing and the Human Sciences*. SUNY. Series in Philosophy of the Social Sciences. New York: State University of New York Press. 1988.

PUNDAY, D. *The Body and Kinetic Space*. In: *Narrative Bodies: Toward a Corporeal Narratology*. Palgrave Macmillan, New York. 2003.

RAINE, M. Review of *The Style of Gestures: Embodiment and Cognition in Literary Narrative*, by Guillemette Bolens. *Parergon*, vol. 31 no. 1, 2014, p. 185-187. *Project MUSE*,

MAR, R.; OATLEY, K.; DJIKIC, M.; MULLIN, J. Emotion and narrative fiction: Interactive influences before, during, and after reading, *Cognition & Emotion*, 25:5, 818-833 2011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1080/02699931.2010.515151>, acesso em 10/11/2019.

REMBOWSKA-PLUCIENNIK, M. Enacting Embodied Events in Narrative Processing. *Tekstualia*. 1. 145-157. 2018.

SPERBER, D.; WILSON, D. *Relevance: communication and cognition*. 2. Ed. Oxford: Blackwell, 1996.

SCHERER, K.; SCHORR, A.; JOHNSTONE, T. *Appraisal Processes in Emotion: Theory, Methods, Research*. Series in affective science. Oxford: Oxford University Press. 2001.

SHAPIRO, L. *Embodied Cognition*. Routledge, London, 2011.

SPOLSKY, E. *Satisfying Skepticism: Embodied Knowledge in the Early Modern World*. Aldershot, UK: Ashgate. 2001.

STOCKWELL, P. *Cognitive Poetics: An introduction*. Londres: Routledge: Taylor & Francis Group. 2002.

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *The embodied mind*. The MIT Press, 1993.

TODOROV, T.; PERRONE-MOISES, L., trad. *As estruturas narrativas*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. (Debates . Literatura, 14).

TURNER, M. *The Literary Mind*. New York: Oxford University Press. 1996.

WILSON, D.; SPERBER, D. *Meaning and Relevance*. Cambridge: Cambridge University Press 2012.

ZUSHINE, L. *Why We Read Fiction: Theory of Mind and the Novel*. Nova York: Oxford University Press. 2015.

ZUSHINE, L. Ed. *The Oxford Handbook of Cognitive Literary Studies*. Ohio: Ohio State University Press. 2006.

ZWAAN, R. "Mental Simulation in Language Comprehension and Social Cognition." *European Journal of Social Psychology* 39 (7): 1142–1150. 2009.